L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

17e Année. - Nouvelle série N° 86 - Mars 1962

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

Fondateur : R. VIEUXBLE. Directeur : A. MUSSON

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à N.F. 15 *(étranger : N.F.* 18*) à envoyer par chèque postal à : M. A. MUSSON,* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris* 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) *et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de N.F.* 2,25; *ceux des années antérieures au prix de N.F.* 1,75.

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire* 1er *octobre au* 1er *juillet.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 50 *francs* (0,50 *N.F.*)

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

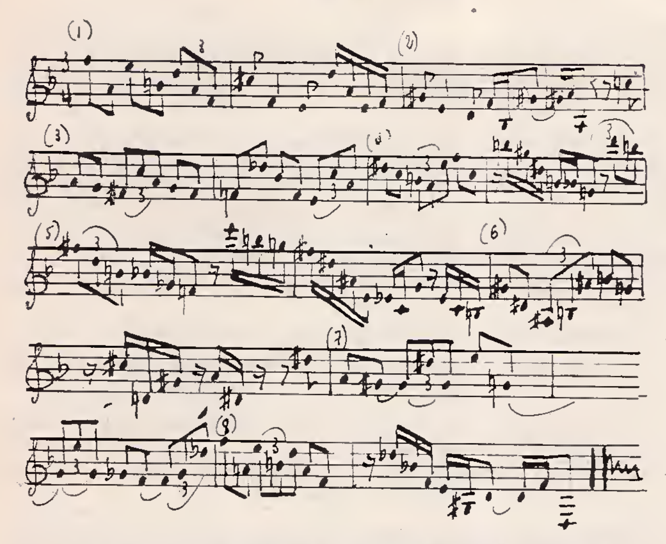
7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

EXAMENS ET CONCOURS (1)

EPREUVES 1961
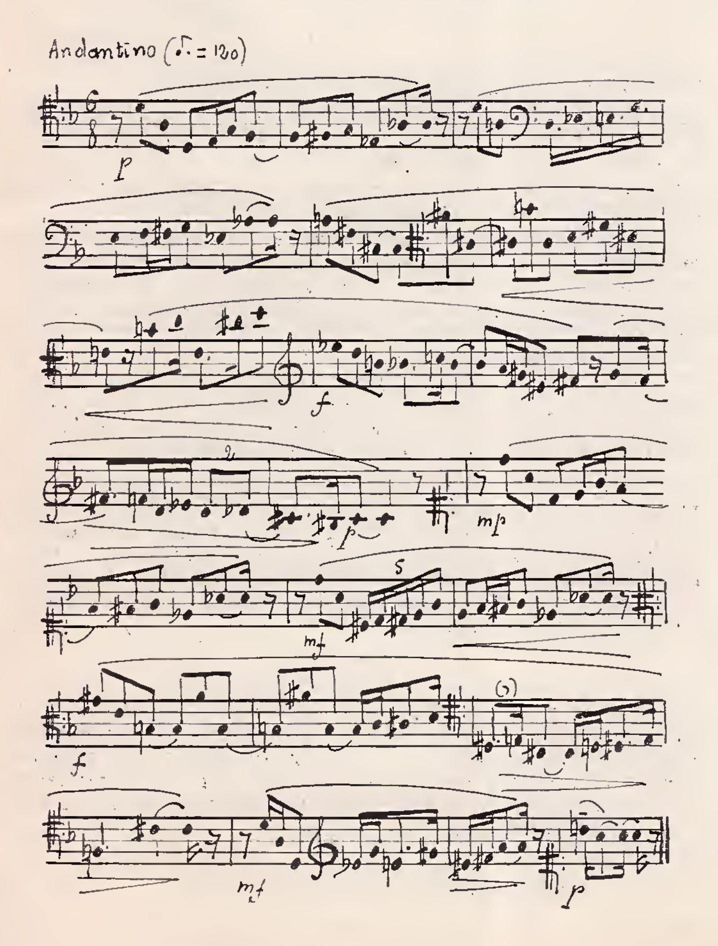
ETAT - 2e Degré

Dictée
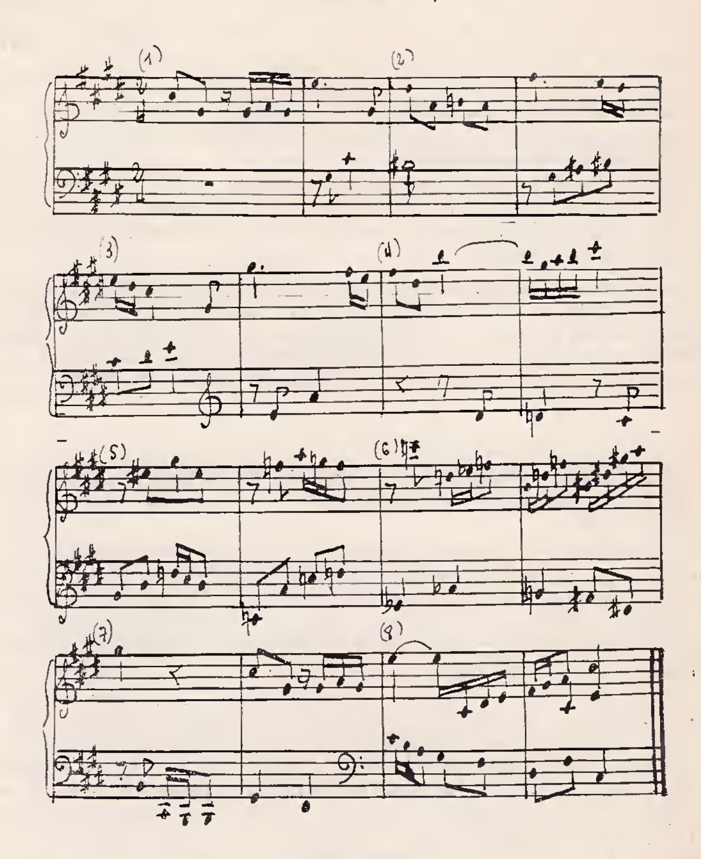


CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.
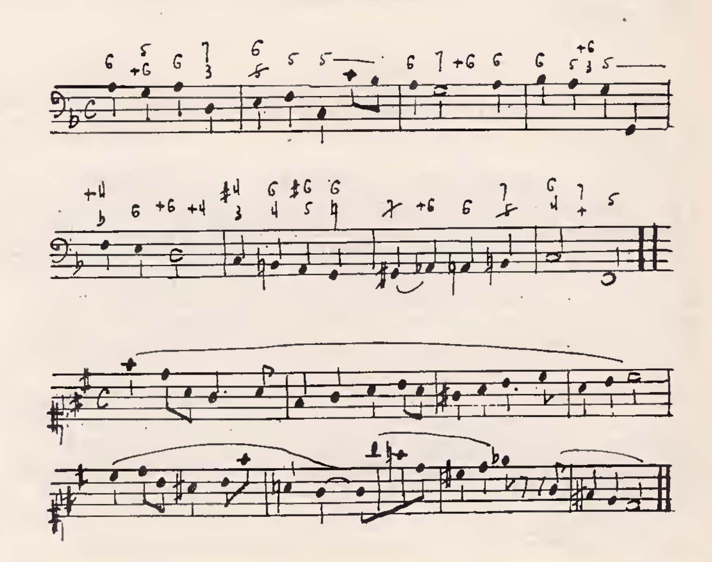
(Lycée La Fontaine) - Solfège



Dictée



Harmonie



(1) Voir E.M. nos 82, 83, 84, 85 de Nov., Déc. 1961, Janv. et Févr. 1962.

La Culture Musicale dans les Classes Terminales

par Mlle S. LORIN
Professeur au Lycée Claude-Bernard

L'enseignement ressemble à la médecine, en ce sens que, pas plus que l'on n'a découvert de panacée universelle, il n'y a de méthode miracle.

C'est donc par un effort d'adaptation constamment renouvelé et une recherche incessante qu'il nous faut organiser notre enseignement pour établir le contact entre les élèves et la musique.

J'ai, bien sûr, quelques principes directeurs mais je garde à mes cours assez de souplesse pour utiliser tout ce qu'apportent les élèves : les réactions de leur sensibilité et de leurs goûts ainsi que leurs critiques ou leurs difficultés, et je m'efforce d'en tirer, pour eux, un enrichissement.

***

Lorsque je suis arrivée au lycée Claude-Bernard, en 1945, les cours facultatifs, à partir de la 2e, venaient tout juste d'être créés.

Dans l'improvisation nécessaire de ces classes, je ne possédais que mon expérience antérieure des heures dites « de loisirs dirigés » qui m'avaient permis, en province, de grouper, entre 30 et 40 élèves venues des différentes classes du 2e cycle, et désireuses de compléter leur formation musicale.

Puis, bien vite, s'imposa à moi l'idée que, m'adressant à un auditoire de grands garçons dont certains étaient à la veille de quitter le lycée, de prendre des responsabilités, en un mot, de s'engager dans la vie, je devais leur donner les connaissances supplémentaires que le programme m'invitait à donner, mais surtout un goût suffisamment vif, un besoin suffisamment impérieux, pour que, non seulement, dans cette existence future, la musique fût une présence en eux, mais qu'elle s'installât comme une véritable nécessité.

***

Il est utile, je crois, de dire quelques mots sur le cadre et l'ambiance dans lesquels ont lieu les Cours d'Education Musicale.

La salle de musique est à l'écart des autres classes. Il y a là : piano, électrophone, une armoire contenant les disques, la musique, et une soixantaine de partitions de poche.

Je m'efforce d'illustrer les cours d'Histoire de la Musique (ceci pour toutes les classes) en mettant sous les yeux des élèves, des reproductions (architecture, peinture, sculpture) d'œuvres contemporaines de la musique qu'ils écoutent ou présentant avec elle des possibilités de rapprochement.

La discothèque où, peu à peu, les microsillons ont remplacé les 78 tours, comprend, à présent, 160 disques dont l'éventail, très largement déployé, va de la musique grecque antique à la musique concrète, c'est-à-dire: d'un chœur pour l'Oreste d'Euripide au « Bidule en ut ».

A ce choix déjà très vaste, qui résulte des crédits alloués chaque année, s'ajoutent mes disques personnels.

***

Et maintenant, voici ces élèves qui, de leur propre volonté, ont décidé de suivre les cours facultatifs. Quelques-uns, désireux de se présenter aux épreuves de musique du baccalauréat, ont un but précis et pratique; les autres, c'est-à-dire la majorité, viennent pour différentes raisons.

La semaine dernière, songeant à cette causerie, j'ai posé aux élèves de 2e, les questions suivantes : « Que représente pour vous actuellement la musique ? Quelle place occupe-t-elle dans votre vie ? » Puis j'ai demandé aux garçons de noter, en quelques lignes, leurs impressions, sans leur expliquer l'usage que je comptais en faire.

Voici, dans l'ordre de fréquence, les réponses que j'ai trouvées :

— le plaisir, le besoin d'écouter de la musique;

— le désir de se cultiver; le désir de mieux connaître, de mieux comprendre, grâce à elle, une époque disparue;

— la recherche d'un « état d'âme » différent, grâce aux « évasions » qu'elle permet;

— essayer de « retrouver » un compositeur et de « revivre » sa vie à travers sa musique;

Plusieurs de ces réponses, presque régulièrement, figuraient simultanément sur la même copie, ce qui montre les multiples aspects que prend la musique pour des garçons de 14 à 16 ans.

***

En 2e, bon an mal an, il y a toujours une trentaine d'élèves où, en général, dominent les « classiques ».

Dans les classes d'examens, certains garçons deviennent plus avares de leur temps et les effectifs baissent un peu : ils varient entre 10 et 25 élèves.

Tout au long de ces trois années, il y a quelques lignes conductrices qui ne varient pas.

N'ayant pas la possibilité de faire, de ces adolescents, des exécutants, je m'efforce de les aider à devenir des auditeurs avertis, curieux de tout ce qui concerne la musique.

Je n'oublie pas qu'ils sont le « public » de demain et que, dans une certaine mesure, le rayonnement et l'avenir de la musique dépendront d'eux.

Je veux donner à mes élèves la certitude que la musique n'est — à aucun moment de la civilisation — à l'écart des autres arts, et tant de « correspondances », au cours des siècles, permettent de le démontrer facilement.

Je tiens à ce que mes élèves comprennent bien que si, parfois, les rapports d'équilibre entre la littérature, les arts plastiques et la musique se modifient, si même, à de rares périodes, la musique semble au creux de la vague, elle n'en est pas moins, sous quelque forme que ce soit, constamment présente, ici lumière, là authentique reflet des préoccupations d'une époque.

***

Dans les grandes lignes, voici comment j'adapte mon enseignement au texte officiel concernant le programme des classes facultatives. Je vous le rappelle ici : « Le professeur complètera l'enseignement donné dans le premier « cycle, et donnera à ses élèves des aperçus sur la musi- « que contemporaine. »

(1) Voir E.M. n° 85, Févr. 1962, page 6/122.

Ce programme, aussi vaste dans ses horizons qu'il est souple en son application, nous laisse toute latitude pour nous situer au plus près du niveau de ces différentes classes, en faisant appel à une culture et à des connaissances plus étendues et plus solides, à une sensibilité plus fine et plus vive, en stimulant réflexion et jugement, en éveillant esprit critique et curiosité.

En 2ᵉ, je m'attache à jalonner les grandes époques et les grands courants, et il est facile, tout en s'appuyant sur le programme de lettres, d'éclairer d'un jour nouveau, aussi bien le XVIᵉ siècle, que ce XIXᵉ où nous trouvons la musique si intimement mêlée aux autres arts. Et, en consolidant les connaissances acquises au cours des années précédentes, on peut faire entendre, de chacun de ces musiciens alors rapidement entrevus, quelques œuvres plus importantes, plus difficiles aussi, offrant aux élèves un nouvel aspect de ces compositeurs ou une nouvelle étape dans leur évolution créatrice. Il est certain que des fragments de « La Grand'Messe » en ut mineur, de Mozart, et l'un des derniers quatuors de Beethoven sont, pour les élèves de 2ᵉ, une véritable révélation répondant à ce double but.

J'ai soin, également, de poser des bases solides pour notre XXᵉ siècle, si riche, si divers et d'une beauté parfois si douloureuse. Et je n'ai qu'à me remémorer l'émotion de certains garçons écoutant pour la première fois le troisième mouvement de la Symphonie pour Cordes de Honegger (et non prévenus de l'intervention triomphante de la trompette) ou les dernières pages de la Symphonie « Liturgique » du même compositeur, pour savoir combien certaines œuvres contemporaines peuvent les intéresser et les émouvoir.

Pour les deux autres années (1ʳᵉ et classes terminales) je trouve simple et pratique de m'en tenir, en principe, au programme d'histoire de la musique du baccalauréat :

— En 1ʳᵉ : des origines à la fin du XVIIIᵉ;

— classes terminales : XIXᵉ et XXᵉ siècles,

ce qui naturellement — ai-je besoin de le dire ? — n'empêche pas les comparaisons et les rapprochements entre œuvres d'époques différentes, qui s'imposent en de si fréquentes occasions.

Je signale ici que, pour ne pas alourdir les cours avec le solfège et la dictée musicale, je prends, en plus, au titre « d'activités dirigées » les élèves qui veulent se présenter à l'épreuve de musique du baccalauréat.

La manière d'aborder, dans ces trois années, les musiciens et leurs œuvres est à peu près la même qu'en 3ᵉ :

— Situer le compositeur dans son époque en dégageant les influences subies (musicales ou extra-musicales) et exercées;

— Et placer l'ouvrage présenté dans la vie et dans l'ensemble de l'œuvre du compositeur ainsi que dans l'évolution générale de la musique.

Je dis souvent à mes élèves que je leur demande l'une des choses les plus difficiles qui soient et dont bien des adultes ne sont pas capables :

— Ecouter une œuvre en la replaçant dans tout un ensemble historique et artistique;

— L'écouter en fonction des œuvres précédentes ou contemporaines et en installant ses prolongements dans les œuvres qui viendront après elle.

Par exemple, il est certain que « La Création du Monde », de Darius Milhaud, a conservé toute sa beauté sonore et poétique ainsi que son pouvoir évocateur; mais tout ce que cette œuvre apportait de nouveau en 1923, semble, à présent, en partie émoussé, si l'on néglige de rappeler la découverte de l'art nègre — poésie, sculpture et musique — et du jazz, dans les années qui suivirent immédiatement la guerre de 1914-1918.

Afin d'essayer de fixer, dans l'esprit des élèves, le style d'un musicien, je souligne toujours, en présentant une œuvre, quelques traits caractéristiques : harmonies, lignes mélodiques, modulations, modes, orchestration ou écriture instrumentale, qui constituent vraiment la signature, la griffe du compositeur, au même titre que la forme des phrases, l'emploi de certains mots sous la plume d'un écrivain ou certaines couleurs de prédilection sur la palette d'un peintre.

Pendant ces trois années, j'utilise le plus souvent possible, pour situer et commenter leurs œuvres, les écrits personnels des musiciens : lettres, mémoires, journaux, essais et articles, ainsi que les critiques de l'époque.

Pour faire entendre, par exemple, la « Sérénade » pour instruments à vent, en mi bémol majeur, de Mozart, aucun commentaire ne peut valoir l'adorable lettre où le musicien raconte à son père la surprise que lui firent, le soir de sa fête, six musiciens venus lui jouer « sa » Sérénade. Les élèves oublient alors la classe, nous sommes à Vienne, il est 11 heures du soir et « quand éclate le premier accord en mi bémol », Mozart est présent.

Avant tout, les élèves savent bien qu'il n'y a pas d'audition intéressante et profitable sans une totale attention. Et je leur parle souvent de la qualité particulière de cette attention que Mozart, dès 20 ans, exigeait de ses auditeurs.

J'ai l'habitude — et mes élèves le savent depuis les petites classes — d'écouter avec eux, d'écouter comme si, moi aussi, j'entendais le morceau pour la première fois.

Pendant l'audition, je ne les quitte pas des yeux car, personnellement, j'ai besoin de lire sur leurs visages, la moindre trace d'émotion, de surprise, de joie ou — tout arrive — de déplaisir. Et ils savent fort bien, d'un regard, me faire comprendre ce qu'ils pensent de cette œuvre que nous découvrons ensemble.

J'évite toujours soigneusement de leur dire, avant l'audition, mes impressions personnelles afin de ne pas influencer leurs propres réactions.

Bien sûr, je les mets en garde contre les jugements trop hâtifs, mal fondés, et je leur dis souvent que leurs goûts présents ne permettent en rien de préjuger de l'avenir : c'est un peu une question de longueurs d'ondes !

Je les habitue, non seulement, à réentendre, à un ou deux ans d'intervalle, telle œuvre, un peu difficile ou écoutée un peu trop tôt, à côté de laquelle ils risquent de passer, persuadés qu'ils ne l'aimeront jamais, mais aussi à solliciter, d'eux-mêmes, la réaudition de tel morceau, tout simplement pour faire le point, pour juger où ils en sont de leur incessante évolution.

Souvent, je dis à mes garçons : « L'œuvre, elle, ne change pas, mais c'est vous qui vous en approchez; grâce à votre enrichissement quotidien, vous pouvez mieux en saisir certains aspects qui, précédemment, vous avaient échappé, car l'authentique œuvre d'art ne dit jamais son dernier mot. »

***

En première, il y a un moyen très efficace de faire rebondir l'intérêt pour des époques entrevues au cours d'années où la culture musicale des élèves est bien insuffisante pour qu'ils en comprennent la valeur et l'importance, et d'amorcer ainsi une révision en profondeur permettant d'aborder véritablement, sur un plan plus technique, toute l'évolution du langage musical. Je veux parler du tableau sur le « développement chronologique des consonances » dressé par M. Jacques Chailley dans son Traité historien d'analyse musicale ».

En ayant recueilli, pour illustrer cette leçon, dans toute la littérature musicale, de nombreux exemples analysés au piano, il est facile d'expliquer la passionnante formation de ce langage.

D'autres leçons de ce genre peuvent être faites avec profit : l'accord parfait, les accords de quatre et cinq sons, l'accord de quinte augmentée avec son aboutissement dans la gamme par tons entiers; les modes anciens, la gamme pentatonique.

Bien entendu, il ne s'agit pas d'élever ces cours au niveau d'une leçon d'harmonie, mais je trouve indispensable d'expliquer à de grands élèves, la syntaxe musicale et de les mettre en présence de ce merveilleux matériau sonore qu'est un accord.

***

Les difficultés rencontrées permettent souvent, en posant des problèmes imprévus, de trouver des moyens de les résoudre amusants et intéressants pour les élèves.

Il y a six ans, j'avais une classe composée de dix-huit élèves de math. élem. et de philosophie. Des garçons très différents de goûts et de tendances, mais également passionnés de musique, à tel point que, pendant toute cette année-là, nous avions réussi à placer dans la semaine une deuxième heure d'éducation musicale que je fis véritablement pour « l'amour de l'art » !

Lorsque nous arrivâmes à Gabriel-Fauré, je fus un peu déçue car il me sembla que mes élèves ne sentaient pas, n'appréciaient pas autant que je l'eusse souhaité, la beauté, la subtilité, le raffinement de certaines modulations dans cette musique si pleine de distinction que nul effet spectaculaire n'y force l'attention.

Au cours suivant, je dictai alors à mes garçons tout intrigués, un poème de Mallarmé. C'était « Soupir ».

En voici le début pour vous le remettre en mémoire :

« Mon âme vers ton front où rêve, ô calme Sœur,
« Un automne jonché de taches de rousseur
« Et vers le ciel errant de ton œil angélique,
« Monte, comme dans un jardin mélancolique,
« Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'azur !

Quelques-uns de ces élèves avaient ainsi pour la première fois sous les yeux, des vers de ce poète dont ils connaissaient seulement la redoutable réputation de difficulté. Avec leur habituelle bonne volonté, ils analysèrent et se dirigèrent fort bien dans les méandres syntaxiques de cette longue première phrase.

Ensuite nous revînmes à notre musique et nous reprîmes, au piano, quelques-unes de ces modulations typiquement fauréennes. J'avais choisi, tout particulièrement, le début de la 9e variation de « Thème et Variations », où deux accords d'ut dièse mineur (tonique et 7e de dominante) sont, en l'espace de deux mesures, séparés par deux tonalités très éloignées, mais l'enharmonie : sol dièse, la bémol, sol dièse, assure l'équilibre de la phrase et l'enchaînement glisse avec une extrême souplesse.

J'avais fait cette comparaison pour attirer l'attention des élèves d'abord sur la construction en quelque sorte identique des deux phrases, avec la disjonction du sujet et du verbe, — les deux accords tonique-dominante jouant ce rôle dans la phrase musicale — et ensuite sur l'ambivalence des images, chez le poète, et celle des notes enharmoniques chez le musicien.

L'an dernier, un élève de sciences-expérimentales, peu habitué à la musique contemporaine, était surpris et un peu dépassé par la rapidité de l'évolution musicale de ces soixante dernières années.

« Mais, me dit-il un jour, un compositeur pourrait bien
« écrire une œuvre plaisante à écouter, ne présentant au-
« un problème d'aucune sorte. Tant pis si cette musique
« n'apporte rien de neuf : elle serait agréable à entendre
« et immédiatement saisissable. »

La semaine suivante, je dis à mes élèves : « Je vais vous faire entendre six fragments d'œuvres qui s'échelonnent entre 1875 et 1954. Ecoutez bien, observez, et je vous demanderai ensuite de les classer selon ce qui vous semblera l'ordre chronologique, sans porter sur elles de jugement de valeur, bien entendu. »

Et voici quelles étaient ces six œuvres que je faisais passer tout simplement dans l'ordre exact de leurs dates :

La première était le Concerto en si bémol mineur de Tchaïkowsky. (Ici, il constituait une sorte de piège et me fut, pour cette unique fois, très utile.)

Ensuite, venaient : — la 3e des « Cinq Pièces » pour orchestre de Schœnberg (1909);

— « Jeux » de Debussy (1913);

— Le Mouvement lent du 2e Concerto de Bartok (1931);

— Le Mouvement lent du concerto pour piano de Jolivet (1950);

— Et enfin le 5e Concerto de Villa-Lobos (1954), œuvre généreuse, pleine de brillant et de panache, dans laquelle le piano est traité en grand seigneur mais qui, placée dans cette perspective, semblait bien à contre-courant du fil historique.

Naturellement, tous les garçons lui attribuèrent, dans leurs listes, la deuxième place, ce qui était à peu près inévitable.

Lorsque j'utilise des procédés de ce genre, c'est tout simplement pour obliger mes élèves à remuer des idées, à confronter des hommes, des œuvres et à réfléchir sur certains problèmes.

***

Il n'entre pas dans mon propos de vous parler des classes du premier cycle; cependant, je dois dire que si mes élèves des cours facultatifs me voient sans en être surpris, faire fréquemment appel à d'autres arts, c'est tout simplement parce qu'ils sont habitués, dès les petites classes, à ces rapprochements et à ces comparaisons qui, bien vite, s'imposent à eux.

En 5e, par exemple, pour « animer » les gammes — dont l'étude, il faut le reconnaître, n'est pas bien amusante pour des enfants — je les compare, dans leur éventail, aux couleurs du prisme, et pour expliquer une simple modulation à un ton voisin, il est facile, en s'appuyant sur quelques reproductions de peinture, de démontrer que les peintres classiques, eux aussi, « modulaient aux couleurs voisines ».

Dans un autre genre, les « mystères » sont également difficiles à présenter à des « petits ». Mais les enfants s'y intéressent davantage quand on leur explique, à l'aide de reproductions, la grande influence de ces représentations sur les autres arts : peinture, sculpture, vitraux.

En 3e, avant de faire écouter la « Symphonie Fantastique », je rapproche les recherches et les trouvailles de Berlioz, dans le domaine de l'instrumentation et l'utilisation des timbres, de celles de Delacroix dans le domaine de la couleur et de sa force expressive.

Toujours en 3e, pour faire mieux comprendre tout ce qu'apportait de nouveau la musique de Claude Debussy, il peut être profitable de lire avec les élèves « l'Art poétique » de Verlaine, et de montrer quelques reproductions de Claude Monet, parmi lesquelles se trouve « Impression », avant de faire écouter « Nuages » ou « Fêtes ».

Après quoi, étant donné les dates de ces différentes œuvres, les élèves dégagent d'eux-mêmes les remarques qui s'imposent et peuvent comprendre comment, avec des moyens d'expression aussi différents que poésie, peinture ou musique, trois artistes, à la même époque, poursuivaient le même idéal.

***

Pendant la dernière année de ces cours facultatifs, je fais une large place à la musique de chambre et aux mélodies, souvent plus difficiles à aborder.

Pour les mélodies, une meilleure connaissance de la littérature et un sens poétique plus affiné, permettent aux élèves de mieux apprécier la fusion, si remarquable parfois, entre poésie et musique.

Mes grands élèves écoutent aussi quelques œuvres de

musique sérielle, et si parfois Schœnberg et Webern laissent certains garçons un peu désorientés — encore que les « Pièces » pour orchestre de ces deux compositeurs soient accueillies sans restriction — Berg, lui, réussit à faire l'unanimité.

Et, lorsqu'ils écoutent quelques œuvres de Boulez, Bério ou Stockhausen, les élèves sont tout surpris en constatant qu'au-delà de ce système d'écriture apparemment si rigide, trois musiciens de nationalités différentes s'expriment avec le tempérament qui leur est propre.

Nous écoutons également un peu de musique électronique et de musique concrète. J'ai, pour cela, plusieurs raisons : d'abord cette « musique », dans un mouvement d'évolution parallèle à celui des autres arts, est bien un reflet de notre époque, et sans doute convient-elle mieux, par le dépaysement total qu'elle provoque, pour accompagner une émission consacrée à un Spoutnik ou à un voyage interplanétaire, que les sonorités trop rassurantes du quatuor à cordes !

D'autre part, je considère que j'ai le devoir d'informer, de tenir au courant des garçons qui, dans un proche avenir, peuvent être appelés à s'intéresser à ces procédés nouveaux, certains d'entre eux étant attirés par la chorégraphie et le théâtre.

Enfin, je peux, en leur faisant entendre moi-même certaines de ces expériences, leur en montrer les limites et les défauts, le côté « deshumanisé » entre autres. Encore qu'à ce sujet, mes grands garçons et moi, ne soyons pas toujours du même avis !

***

Ces trois années de cours facultatifs présentent encore un autre intérêt que je ne saurais passer sous silence : je veux parler de tout ce qu'ils apportent de fructueux enrichissement au professeur lui-même.

Dans ces cours, où la question de discipline ne se pose absolument pas (plus de ces classes agitées qu'il faut tenir à distance ou, au contraire, endormies que l'on doit porter à bout de bras) le professeur, infiniment plus libre, plus proche de ses élèves, peut se détendre et laisser davantage sa personnalité s'épanouir.

La discussion plus nourrie, et toujours amicale et vivante avec de grands élèves, permet des mises au point plus complètes et plus nuancées.

Dans l'obligation où il est, de « précéder » ses élèves, le professeur est tenu à une plus large information et sa propre curiosité trouve un stimulant dans celle, si vive, de ces adolescents qui attendent tant de lui.

Il faut se documenter, lire, écouter et, plus encore, faire de la musique, regarder peintures et sculptures. Et même s'il s'agissait là d'œuvres dont on n'aura jamais l'occasion de parler en classe, la pensée ne s'en trouverait pas moins enrichie.

Dans ces classes, aucune « routine » n'est à craindre et d'abord par cette obligation, pour le professeur, de se renouveler constamment; ensuite, vous avez pu constater, par les quelques exemples personnels que je vous ai donnés, que toute la vie et tout l'imprévu de ces cours sont apportés par les élèves eux-mêmes qui, par leurs curiosités, leurs exigences, leurs critiques, sont de très précieux collaborateurs !

***

Avant de terminer, je veux dire quelques mots sur un sujet qui m'est particulièrement cher : il s'agit des anciens élèves qui, depuis 6 ans, continuent de venir au lycée, deux fois par mois, le jeudi de 5 à 7 heures, pour écouter de la musique.

Chaque année, par les nécessités mêmes de la vie, le groupe se modifie, mais il n'est pas rare que les garçons de quatre promotions différentes se retrouvent, et je n'ai pas le souvenir de m'être, même une fois, trouvée seule dans ma classe, en ces fins d'après-midi.

Et c'est très touchant de voir ces grands garçons que séparent des études absorbantes, retrouver un point de contact dans leur commun attachement à un art auquel ils ont su garder une place de choix, pensant avec moi que « la musique c'est beaucoup plus que la musique ! »

COMPTE RENDU DE LA PREMIÈRE SÉANCE DU SÉMINAIRE DE PÉDAGOGIE MUSICALE

Cette séance a eu lieu le 9 janvier 1962, à l'Institut de Musicologie, sous la présidence de M. le Professeur Jacques Chailley.

Une importante partie de cette séance a été consacrée à la mise en route de « l'Enquête sur les Auditions Musicales » auprès des élèves des lycées, collèges d'Enseignement général et Ecoles Normales.

Nous rappellerons brièvement le but de cette enquête qui comporte deux étapes.

La première consiste à rechercher sur une large échelle les réactions d'enfants de classes différentes à l'audition d'œuvres prises sur une liste-type.

La demande par les enfants d'une seconde audition d'une œuvre étant choisie comme critère de leur préférence.

La seconde étape vise à établir, en fonction des résultats de la première enquête, une anthologie des œuvres musicales adaptée à des enfants d'âge et de niveau scolaire différents.

Au cours du dernier trimestre scolaire de 1961, il était apparu qu'une telle enquête devait porter sur des œuvres inscrites sur une liste de base. La rédaction de cette liste a été effectuée en la limitant toutefois aux œuvres destinées aux classes de 6e et de 5e. Cette liste est publiée par ailleurs. Nous nous sommes efforcés de concilier les exigences du programme, les coordinations possibles avec d'autres enseignements, le souci de l'éducation musicale des enfants ainsi que d'autres considérations plus matérielles (disques, etc.).

Pour les classes, de la 4e aux (classes) terminales, nous avons souhaité, dans un but de collaboration avec nos collègues de province, que ceux-ci nous fournissent leurs suggestions et nous leur lançons donc un appel pressant *pour qu'ils nous fassent parvenir d'urgence la liste des œuvres musicales écoutées dans leurs classes, que nous utiliserons pour l'élaboration des listes-types.*

L'intérêt de l'enquête est de déterminer à quelle époque de la scolarité l'audition d'une œuvre musicale peut être le plus favorablement mise à la portée des jeunes élèves.

Il ne saurait être question de stéréotyper l'enseignement de la musique qui doit garder son originalité et sa souplesse en faisant largement confiance au libre choix des professeurs.

Mais les résultats d'une investigation dépassant par son ampleur les possibilités d'une expérience individuelle, peut leur apporter une aide précieuse dans l'élaboration de leur programme de travail.

On trouvera dans la revue le formulaire qui doit être utilisé tel que pour garder à l'enquête son homogénéité et faciliter le dépouillement des réponses.

CONSEILS PRATIQUES POUR LA REDACTION DU FORMULAIRE SUR LES AUDITIONS MUSICALES

a) Etant donné la date tardive de lancement de l'Enquête, il importe de la faire démarrer le plus rapidement possible.

b) Dès le début de l'Enquête, prévenir les enfants qu'ils auront à donner à la fin de l'année scolaire, au plus tard le 15 mai, le nom des œuvres qu'ils voudraient réentendre dans l'ordre de leur préférence.

c) Lors de chaque audition, le professeur remplira les colonnes 1, 2, 3, 4 et 6 du formulaire, laissant en blanc la colonne 5.

d) A la dernière séance consacrée à cette Enquête, s'abstenir de faire entendre une œuvre. Rappeler simplement la liste des œuvres entendues au cours de l'Enquête et faire établir par les élèves, individuellement et par écrit, une liste préférentielle sans aucun commentaire. Dénombrer les demandes de réaudition pour chaque œuvre et en porter le résultat sur la colonne 5.

e) Faire parvenir les résultats avant le 1er juin au plus tard, à M. le Professeur Chailley, Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, Paris (6e).

Si vous désirez des formulaires « ENQUETE SUR... », il suffit de nous faire parvenir une enveloppe timbrée et portant vos nom et adresse.

LISTE DE BASE

CLASSE DE 5e

Danses du 13e et 14e siècle (Anthologie sonore)	
Jeu de Robin et Marion (extraits)	ADAM de la HALLE
Le Chant des oiseaux	C. JANEQUIN
La Bataille (de Marignan)	C. JANEQUIN
Mignonne, allons voir...	COSTELEY
Ah ! vous dirai-je, maman (variations)	MOZART
Symphonie La Surprise (2e mouv.)	HAYDN
Concerto pour basson (1 mouv.)	MOZART
Concerto pour trompette (1 mouv.)	HAYDN
Suites (menuets) en si mineur	BACH
Indes Galantes (danses)	RAMEAU
Danses Polovtsiennes (prince Igor)	BORODINE
L'oiseau de feu	STRAVINSKY
Impromptus	SCHUBERT
La Truite	SCHUBERT
Quintette de la Truite (extrait)	SCHUBERT
Le roi des Aulnes	SCHUBERT
Mazeppa	LISZT
Ronde des lutins	LISZT
Mazurkas	CHOPIN
Polonaise en La Majeur	CHOPIN
Danses espagnoles	GRANADOS
Sevillana	ALBENIZ
Seguedillas	ALBENIZ
Jeanne au bûcher (fragment Le roi qui va-t-a Reims - Trimazo)	HONEGGER
Tableaux d'une exposition	MOUSSORGSKI
Nuit sur le Mont Chauve	MOUSSORGSKI
Nuages - Fêtes	DEBUSSY
Minstrels	DEBUSSY
Arabesques	DEBUSSY
Toccata et Menuet du Tombeau de Couperin	RAVEL
Daphnis et Chloé (Le lever du jour)	RAVEL
L'Enfant et les sortilèges	RAVEL

Enquête sur les Auditions Musicales

Nom du Professeur : .... Etablissement : .... Lieu : ....

Classe : .... Section : .... Effectif : ....

Composition de la classe : .... Date de l'audition : ....

Antécédents musicaux scolaires : ....

TITRE de L'ŒUVRE 1	AUDITION 2 commentaire avec	sans	3 directe	enregistrée	RAISONS DU CHOIX 4 H.M. - TECHN. - TIMBRE GOUT - COORD. - DIVERS	Nombre d'enfants ayant demandé la réaudition de l'œuvre 5	OBSERVATIONS 6

REMARQUES : Pour les colonnes 2 et 3, mettre une croix (×) dans la bonne case.
(4) H.M. = Histoire de la Musique. — GOUT = Formation du goût. — COORD. = Coordination. — TECHN. = Etude d'un élément de la technique musicale (rythme, mélodie, modulation, etc.)

Histoires naturelles	RAVEL
Le Festin de l'Araignée	ROUSSEL
Suite Provençale	D. MILHAUD
Phaéton	SAINT-SAENS
Carmen (extraits)	BIZET
Arlésienne	BIZET
Coriolan (Ouverture)	BEETHOVEN
Obéron (Ouverture)	WEBER

CLASSE DE 6ᵉ

Tableaux d'une Exposition (fragments)	MOUSSORGSKI
Une nuit sur le Mont Chauve	MOUSSORGSKI
Pierre et le Loup	PROKOFIEV
Dans les steppes de l'Asie centrale	BORODINE
Petrouchka (extraits)	STRAVINSKY
Casse Noisette (extraits)	TCHAIKOWSKY
Vol du Bourdon	RIMSKY-KORSAKOV
Ma Mère l'Oye	M. RAVEL
Histoires naturelles (Le cygne - Le grillon - Le paon)	M. RAVEL
L'Enfant et les sortilèges (extraits)	M. RAVEL
Jeux d'eau	M. RAVEL
Jeux d'eau à la Villa d'Este	LISZT
Nuages - Fêtes	DEBUSSY
Préludes: La Cathédrale engloutie	DEBUSSY
Minstrels	DEBUSSY
Les Collines d'Anacapri	DEBUSSY
Children's Corner	DEBUSSY
Jardins sous la pluie	DEBUSSY
L'Apprenti sorcier	P. DUKAS
Carnaval des animaux	SAINT-SAENS
Symphonie fantastique (le Bal)	H. BERLIOZ
Album pour la jeunesse	SCHUMANN
Scènes d'enfants	SCHUMANN
Petite musique de nuit	MOZART
Symphonies Jupiter, Haffner (menuets)	MOZART
Flûte enchantée (extraits Ouverture et air de Papageno)	MOZART
Lieder: La rose de la lande *Le roi des Aulnes*	SCHUBERT
Moments musicaux	SCHUBERT
Danses roumaines (piano ou orch.)	BARTOK
Symphonie Pastorale (extraits)	BEETHOVEN
Mazurkas, Valses	CHOPIN
Chansons et musique populaires (France et pays étrangers)	

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1ᵉʳ Degré)

FRANCE II : Mardi à 15 h. 45
Mercredi à 15 h. 15 - Vendredi à 15 h. 45

Mars

VENDREDI 2 :

Initiation au solfège (9ᵉ émission).

MARDI 6 :

Chant : Voici le gai printemps (chant populaire du Jura) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 7 :

Initiation à la musique (séance consacrée à la révision des œuvres présentées au cours du 1ᵉʳ trimestre) :

La Moldau (Smétana)
Les Petits Riens (Mozart)
L'Oiseau de Feu (Stravinsky)
Hop-Frog (R. Loucheur)

Chant : Au bord du lac (Mendelssohn) : présentation et début de l'étude.

MARDI 13 :

Chant : Voici le gai printemps (suite de l'étude).

MERCREDI 14 :

Chant (C.E.G.) : A la campagne (2ᵉ émission).

Initiation à la musique : Escales (J. Ibert).

Chant : Au bord du lac (Mendelssohn) : suite de l'étude.

VENDREDI 16 :

Initiation au solfège (10ᵉ émission).

MARDI 20 :

Chant : Voici le gai printemps (fin de l'étude).

MERCREDI 21 :

Initiation à la musique : séance de préparation au jeu musical du 4 avril.

Chant : Au bord du lac (Mendelssohn) : fin de l'étude.

MARDI 27 :

Chant : Séance de révision.

MERCREDI 28 :

Chant (C.E.G.) : Notre meunier chargé d'argent (Dalayrac).

Initiation à la musique : seconde séance de préparation au jeu musical du 4 avril.

Chant : Séance de révision.

VENDREDI 30 :

Initiation au solfège (11ᵉ émission).

CHANGEMENTS D'ADRESSE

Il est fréquent que des numéros nous soient retournés parce que les destinataires ont omis de nous faire part de leur changement d'adresse ou d'état civil.

Avertissez-nous à temps, s'il vous plait, et joignez à votre avis la dernière bande d'envoi et la somme de Fr. 50 (0,50 N.F.).

La Musique Lyrique de Saint-Saëns

par Paul PITTION

Qui est Saint-Saëns ?... A le considérer dans ses rapports avec ses contemporains, c'est un des compositeurs les plus irascibles qui aient été; le polémiste qui écrivait au « Monde musical » lors d'une controverse à propos de Wagner : « ... Agé de 83 ans, membre de l'Institut et Grand Croix de la Légion d'Honneur, à ces titres divers je ne peux tolérer qu'on me fasse publiquement la leçon... »; c'est le musicien qui n'ayant lui-même jamais douté de son œuvre, demeure encore un des auteurs les plus discutés de la période moderne, celui du moins à qui l'on n'accorde du génie que dans certains domaines, quand on ne lui refuse pas le privilège d'en avoir !

Le « gros public », ainsi appelé par Debussy non sans une pointe d'ironie, ne connaît guère de lui que la *Danse macabre* et *le Carnaval des animaux*. Les interprètes se bornent à inscrire à leurs programmes le *Deuxième concerto en sol mineur* pour piano et orchestre, à la rigueur le *Troisième en mi bémol*; ils délaissent généralement l'admirable *Sonate en ut mineur* pour violoncelle et piano, cette œuvre fiévreuse et passionnée; ou encore les belles *Variations pour deux pianos,* avec leur *Marche funèbre* précédant leur *Fugue* échevelée. Cependant, les musiciens s'accordent à dire que la *Symphonie en ut mineur,* le *Trio en fa majeur* constituent des chefs-d'œuvre d'une écriture ingénieuse, claire et élégante, qu'on pourrait qualifier de néo-classique si elle n'était remplie de trouvailles rythmiques et harmoniques, et teintée d'une émotion qui, malgré sa réserve, n'existe pas moins pour qui sait la trouver. Les amateurs d'art lyrique enfin, se satisfont avec *Samson et Dalila,* mais ignorent les autres ouvrages dramatiques du compositeur.

Saint-Saëns a toujours souffert, — car il souffrait de tout et de rien malgré sa réussite —, d'être un auteur lyrique méconnu. Albert Carré, qui à deux reprises dirigea l'Opéra-Comique et à qui l'on doit les premières de *Louise* (1900), de *Pelléas et Mélisande* (1902) et d'*Ariane et Barbe-Bleue* (1907) écrivait en 1905 : « Je conserve de Saint-Saëns des lettres, les unes très amicales, les autres moins, suivant que son nom avait paru ou disparu de l'affiche... J'ai joué six pièces de lui et il trouvait que ce n'était pas assez... »

*
**

Pourtant, l'œuvre dramatique de Saint-Saëns est importante et de valeur. De 1872 à 1919, il a composé une quinzaine d'ouvrages de tous les genres : *Samson et Dalila* opéra-oratorio; *Henri VIII,* opéra historique; *la Princesse jaune,* opéra-comique; *Phryné,* opérette ou opéra-bouffe; *Déjanire,* musique de scène; *Javotte,* ballet; enfin, *la Terre promise,* un oratorio qui aurait pu facilement être joué dans des décors comme *Samson* ou *Déjanire*. Si des ouvrages tels que *Samson* et même *Henri VIII* font le plus grand honneur à l'Ecole lyrique française du siècle précédent et peuvent souffrir, le premier du moins, la comparaison avec Carmen, Faust ou les meilleurs opéras italiens et allemands du XIXe siècle, d'autres sont intéressants à plus d'un titre et méritent d'être cités avec eux.
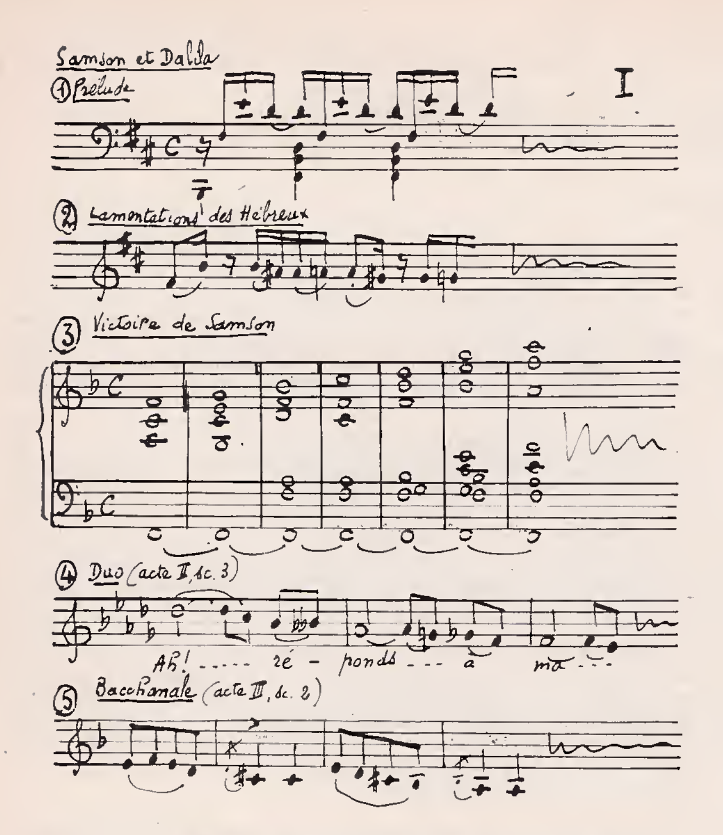
A part une *Ouverture pour un opéra-comique,* datée de 1854, et un essai de composition pour la scène 5 (acte IV) d'*Horace,* la tragédie de Corneille :

« Ma sœur, voici le bras qui venge nos deux frères,
Le bras qui rompt le cours de nos destins contraires... »,
la première œuvre lyrique de Saint-Saëns est un opéra-comique en un acte, *la Princesse jaune,* dont le décor se situe au Japon; un Japon fort conventionnel dont rêve un jeune Hollandais, le héros de l'action. Créé le 12 juin 1872, l'ouvrage n'obtint qu'un médiocre succès; la critique accusa sans raisons Saint-Saëns de « wagnérisme » en un temps où il ne faisait pas bon regarder vers le Rhin. Le musicien s'en consola facilement puisqu'il avait déjà commencé *Samson et Dalila* dont il espérait beaucoup.

Samson et Dalila, un opéra en trois actes sur un poème de Ferdinand Lemaire, fut écrit entre 1868 et 1874 et publié en 1877. La première représentation eut lieu le 2 décembre 1877 à Weimar, où Liszt avait depuis trente ans la charge de directeur de la musique. C'est à lui que Saint-Saëns dédia la *Troisième symphonie en ut mineur* en 1886. Jusqu'en 1890, l'ouvrage ne fut donné en France que sous la forme d'oratorio, aucun directeur n'acceptant de le porter à la scène. Grâce à l'audace de celui du Théâtre des Arts de Rouen, qui, sollicité de monter ou *Benvenuto Cellini* de Berlioz ou *Samson et Dalila,* donna la préférence à ce dernier, l'œuvre fut créée le 3 mars 1890 dans cette ville sous la baguette du jeune chef d'orchestre Gabriel-Marie. Le Théâtre de l'Eden devait lui emboîter le pas le 31 octobre 1890 à Paris, et l'Opéra se décidait enfin à monter l'ouvrage le 28 novembre 1892.

*
**

Le sujet de *Samson et Dalila* est tiré de la Bible. A l'acte I, les Hébreux pliés sous le joug des Philistins, se lamentent et implorent le Seigneur qui semble les abandonner a leur sort. Paraît Samson, leur chef, qui les exhorte au courage. Mais lorsque survient Dalila, courtisane philistine, il se montre troublé par le charme de la séductrice. L'acte II se passe devant la maison de Dalila qui attend que Samson vienne la rejoindre; elle a promis au grand-prêtre de Dagon de découvrir ce qui fait la force de Samson; lorsque celui-ci arrive, elle l'attire chez elle et finit par lui arracher son secret. Triomphante, elle appelle alors les soldats philistins embusqués là, qui se saisissent de lui. Le premier tableau de l'acte III se passe dans la prison de Gasa : Samson aveugle, la chevelure coupée, contraint de tourner une meule, conjure le Seigneur de lui accorder son pardon. Le second tableau représente le temple de Dagon où des soldats viennent d'introduire Samson, conduit par un enfant. Il refuse de sacrifier au dieu Dagon et subit les sarcasmes des Philistins. Invoquant alors Jéhovah pour qu'il lui rende un instant sa force, Samson ébranle les colonnes du temple qui s'écroule. Les pages admirables abondent dans cette œuvre où la foi et la noblesse du héros triomphent de la perversion et de la volupté. C'est d'abord le court *Prélude* de l'acte I, noble et calme, dont le motif exposé aux basses en doubles croches s'orne de syncopes au-dessus des accords placés sur chaque temps (Ex.: I). Puis le motif chromatique descendant des *Lamentations* qui apparaît dans le *Chœur des Hébreux* (2), lequel est suivi à la fin de la scène I du *Chant de gloire à Jéhovah*; la puissante polyphonie (acte I, sc. 5) qui souligne la victoire de Samson sur Abimélech, le satrape de Gaza blessé à mort par lui (3); les traits chromatiques enveloppants du *Prélude de l'acte II*; l'émouvant *Duo* de la scène 3 (« Ah ! Réponds à ma tendresse... ») (4); le chœur « L'aube qui blanchit les côteaux... » (acte III, sc. 2), et la *Bacchanale* bâtie sur un mode oriental (5); enfin, toute la dernière scène où reparaît trois fois le thème de *la Révolte à l'oppression,* — exposé primitivement à l'acte II, scène 2 —, emporté ici par une irrésistible ascension chromatique :



Avec *Etienne Marcel* (1879) commence une série d'ouvrages évoquant des faits historiques auxquels librettiste ou musicien ajoutent une intrigue amoureuse et un divertissement chorégraphique selon les conventions alors en honneur à l'opéra. Créé d'aord à Lyon puis à Paris, *Etienne Marcel* a finalement sombré dans l'oubil. L'examen de la partition permet cependant de relever çà et là des pages de qualité, que ce soit la *Cavatine* que l'on chante encore dans les Conservatoires, ou le ballet qui allie la grâce la plus exquise à la fantaisie de l'orchestration.

Henri VIII (1881) est sans doute le meilleur de la série. Le sujet, qui avait inspiré à Shakespeare un drame écrit vers 1612, retrace quelques événements de la vie du roi qui établit en Angleterre la religion anglicane. Le *Prélude* est d'une grandeur sincère; le *Final de l'acte I,* où le glas de Buckingham se fait entendre, est particulièrement dramatique; le plaidoyer de Catherine d'Aragon devant le Synode qui doit se prononcer pour ou contre la validité de son mariage avec le roi, le *Quatuor* final surtout, mériteraient de figurer aux programmes de nos concerts. De *Proserpine,* opéra-comique créé en 1887, l'auteur dira lui-même dans une lettre adressée à Albert Carré : « ... Il n'en est donc pas question, ainsi qu'on me l'avait dit place de la Madeleine ? Je le regrette. Il y a dans cet ouvrage un second acte qui devrait le sauver de l'oubli... »
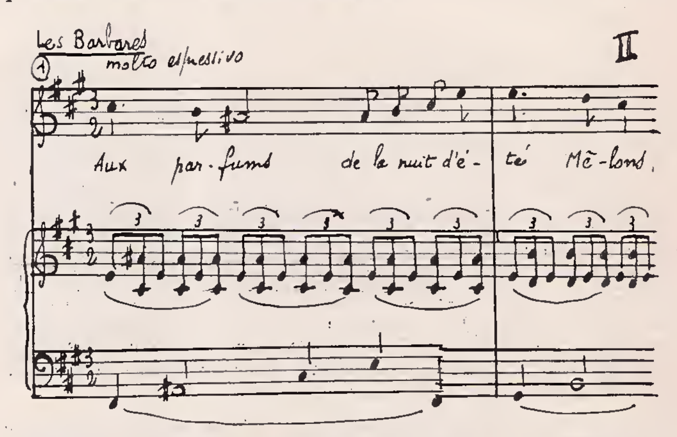
Ascanio (1890) est une partition très colorée construite d'après le système wagnérien du leit motiv, dont la déclamation suit fidèlement le développement de l'action et souligne avec justesse le caractère propre à chaque personnage. Sans doute la scène entre Charles-Quint et François Ier nous semble-t-elle, à la lecture, entâchée de grandiloquence; mais l'apparition du mendiant à l'acte II, le duo entre Ascanio et Benvenuto Cellini à l'acte III, et le *Quatuor* de l'acte IV constituent des pages maîtresses de ce renouveau de l'art lyrique en France, à une époque où nos compositeurs avaient à combattre une tradition italienne solidement établie, et une conception germanique du drame qui menaçait de submerger le répertoire. Saint-Saëns dans *Ascanio,* et Vincent d'Indy dans ses opéras, sont les seuls à avoir adapté les techniques wagnériennes à l'opéra français.

Phryné (1893) est une sorte d'opéra-bouffé connu surtout par l'*Air de Dicéphile* « L'homme n'est pas sans défauts... » Quant à *Hélène* (1904), c'est plus une cantate, et par certains côtés, un poème symphonique, qu'un opéra. Saint-Saëns en écrivit lui-même le livret, qui transforme un peu maladroitement d'ailleurs les personnages d'Homère, *Hélène* et *Pâris* notamment, en des êtres qui paraissent sortis de la plume d'Aristophane. L'œuvre est assez semblable par la forme au Prométhée de Fauré; disons toutefois notre préférence pour ce dernier qui tente, avec beaucoup plus de vérité et de talent, un retour au style grec avec son alternance du chant et de la déclamation.

Venons-en aux *Barbares* pour nous y attarder un peu. Cette tragédie lyrique en trois actes et un prologue, sur un poème de Sardou et Gheusi, a été représentée pour la première fois le 23 octobre 1901. Dans un article publié par « Le Figaro » deux jours avant sa création, le musicien donne de précieux renseignements sur sa conception du drame lyrique : « Par le fait même que la musique se prête à l'expression des sentiments et des passions, au théâtre toute situation dramatique est par cela même musicale. Et les personnages les plus réels et les plus vivants étant ceux dont les sentiments me touchent le plus, ont droit plus que tous les autres à parler le langage musical... » Cet opéra est l'illustration la plus claire des idées de Saint-Saëns sur la forme. L'action se trouve résumée dans le Prologue par un récitant :

« Dans Orange investie, une jeune vestale
Seule arrêtant le flot impur
Maîtrisa la tourbe brutale
Par l'auguste fierté de son regard d'azur.
Vierge, elle se donna pour racheter la ville.
Cypris, malgré Vesta, s'éveilla dans son cœur
Et la chaste déesse, à tout amour hostile,
Vengea l'outrage aux dieux dans le sang du vainqueur. »

Le *Prélude* voit se dessiner, après quatre mesures réservées aux timbales, un motif chromatique ascendant exposé par la clarinette basse, qui évoque les Barbares investissant la ville d'Orange où se sont réfugiés les femmes et les enfants groupés autour de la prêtresse Floria. Le *Prologue symphonique* qui suit rassemble les thèmes principaux de la partition : on y relève déjà la belle phrase du *Duo d'amour* (fin de l'acte II) entre le chef des Barbares Marcomir et Floria, qui s'abandonne « dans les bras du héros qui l'implore » (I), — duo en forme de canon se terminant par un mouvement contraire —, et les harmonies singulières qui apparaîtront plusieurs fois au cours de l'action, notamment lorsque Livie, la veuve du consul Euryale tué par les Barbares, chante l'air « O noble époux qu'a trahi la fortune contraire... » :
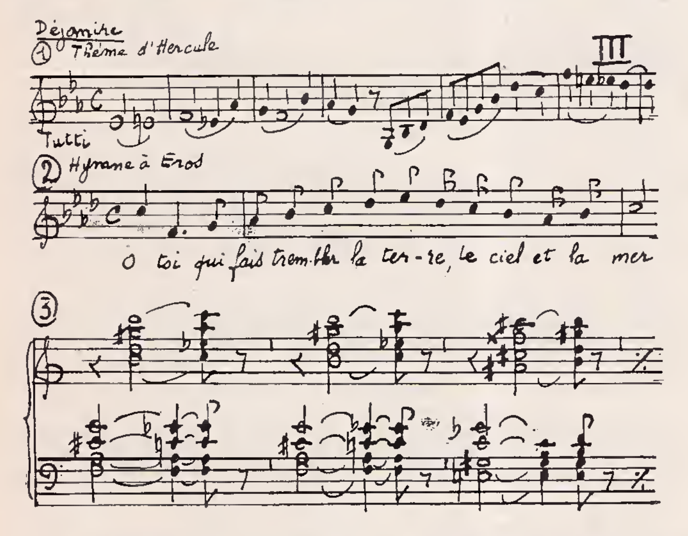


Sans doute peut-il sembler singulier de voir figurer dans cette étude deux des partitions de musique de scène, et l'unique oratorio religieux de Saint-Saëns, *la Terre promise*. Mais à regarder de près le style de ces compositions, on y découvre constamment des résonances avec celui des drames lyriques, la même façon de traiter l'orchestre et les voix, le même souci de traduire musicalement des sentiments ou des faits. Aucune d'elles n'a un caractère stati-
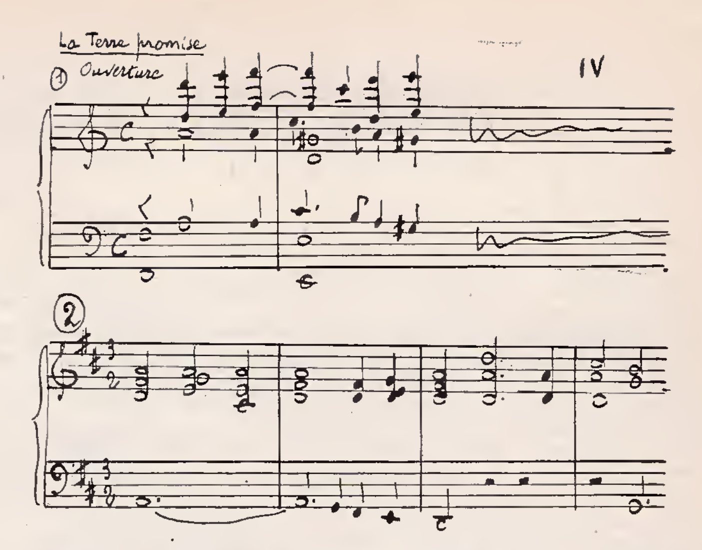
que ; elles supposent, sous-entendent des personnages qui vivent et s'animent. Ce sont des œuvres de mouvement et d'action.

Saint-Saëns a laissé quatre partitions de musique de scène. Celle d'*Antigone* (1894), destinée à la représentation de cette tragédie à la Comédie-Française, mêle instruments et voix. Celle de *Déjanire* devait primitivement accompagner le drame de Louis Gallet. Mais poussé par la force dramatique du sujet, le musicien la transforma en un drame lyrique en 4 actes. Le livret rapporte les circonstances de la mort d'Hercule. L'acte I est situé dans le palais d'Hercule où le héros s'éprend d'Iole, la fille du roi et tyran Eurytos qu'il a tué. L'acte II se passe au gynécée ; Hercule chasse sa femme Déjanire qui avait tenté de se débarrasser d'Iole, et fait mettre aux fers son compagnon Philoctète qui est aimé d'Iole. Au cours du troisième acte, Déjanire, cherchant à reconquérir son époux, remet à Iole en guise de présent nuptial la tunique empoisonnée que lui avait offerte le centaure Nessus et qu'il avait trempée dans son sang avant de mourir. L'acte IV se situe devant le temple où les autels ont été parés pour le mariage et les sacrifices. Iole remet à Hercule le coffret contenant la tunique de Nessus ; il s'en revêt. Mais au cours des libations qui ont lieu en l'honneur de Jupiter, Hercule périt brûlé par le feu dévorant qui le consume. L'Olympe accueillera le héros.

La partition de Déjanire est intéressante à bien des égards. Jamais dans l'œuvre dramatique de Saint-Saëns n'apparait un souci de la forme aussi marqué, et une simplicité aussi grande quant à l'écriture et à l'orchestration. Deux exemples le montrent ; le premier est tiré de la puissante et majestueuse *Ouverture* (I), construite sur le *thème d'Hercule* et sur celui de l'*Entrée d'Hercule*. Le second est emprunté à la dernière scène de l'acte III ; il s'agit de l'*Hymne à Erôs* chanté par les chœurs, le soprano et le contralto à l'unisson : les lignes mélodiques sont tracées avec une sûreté et une élégance remarquables (2). Mais on pourrait citer d'autres extraits de cet opéra qui ne doit pas manquer d'être très dramatique sur scène : l'*Entracte* écrit sur le thème d'Iole (acte I) ; le *Récit de Déjanire* (acte III) ; le *Chœur de l'Hyménée* (acte IV), qui fait penser aux grandes constructions vocales de Hændel dans *le Messie* ; enfin, les sonneries des cuivres soulignant les souffrances atroces d'Hercule (3) :



Nous terminerons cette rapide vue d'ensemble avec l'oratorio *la Terre promise*. Nous avons dit plus haut qu'il en fallait peu pour que cette œuvre pût être portée à la scène comme *Déjanire,* tant cette partition est proche par son caractère des autres ouvrages lyriques du musicien. C'est un oratorio pour soli, deux chœurs et orchestre, sur un livret en anglais, *The Promised Land,* d'Hermann Klein. Le sujet s'inspire du départ du peuple d'Israël pour la Terre promise, sous la conduite des deux patriarches Aaron et Moïse. L'*Ouverture,* en *ré mineur,* puise ses thèmes dans les différentes parties de l'œuvre ; l'anxiété des Hébreux est traduite par deux lignes superposées (1) ; puis vient un motif emprunté à l'Air du soprano et au chœur de la troisième partie (2)



Détailler ici chacun des quinze numéros de ce triptyque serait trop long. Nous relèverons seulement le récitatif du ténor et le chœur « Dieu a-t-il donc voulu nous faire mourir ici ? », qui se termine par une fugue vocale dont le sujet, présenté par diminution à l'accompagnement, l'est ensuite par mouvement contraire avec le contresujet en croches ; l'*Air de Moïse* chantant sa confiance « ... Dieu n'abandonne point son peuple... », le *Double chœur* qui soutient le *Trio célébrant* les louanges au Seigneur qui « a fait jaillir l'eau dans le désert... », et à son serviteur Moïse ; le *Quatuor* de la seconde partie ; puis le *Double chœur final,* en *ré majeur,* amené par une très longue pédale.

A dégager les caractères du style dramatique de Saint-Saëns, on s'aperçoti que chez lui tout est clair. On y chercherait en vain des obscurités, des compromis. Saint-Saëns ne triche pas, n'opère pas de détours ; il n'est pas subtil. Il s'est tracé une ligne, ou plutôt, une ligne s'est imposée à lui ; un chemin s'est dessiné qu'il suit, même s'il sent qu'il fait fausse route. C'est ainsi qu'après avoir choisi d'écrire des opéras historiques, il se rend compte que la mode en est passée. Car évoquer les luttes du XIVe siècle entre le dauphin Charles et le prévôt des marchands de Paris Etienne Marcel, celles du XVIe siècle entre Charles-Quint et François Ier, alors que se sont produits des événements aussi importants que la Commune dans l'histoire de France, que la parution des romans de Zola en littérature, que la naissance de Carmen en musique, c'était dresser d'avance autour de cette œuvre une barrière d'indifférence. Est-ce par orgueil, ou par entêtement que Saint-Saëns a persévéré dans cette voie ?...

⁂

Mais les sujets mis à part, combien de belles choses dans ses airs ! Qu'est-il de plus expressif que le chant de Dalila « Moi seule entre tous, je le brave... », au second acte de *Samson* ; que les *Lamentations* de Samson condamné à tourner la meule au début de l'acte III ; que l'*Air de la duchesse d'Etampes* au dernier acte d'*Ascanio* ; que le *Duo d'Hercule et de Déjanire* ? Quelle maîtrise dans l'art de traiter les ensembles vocaux, — tous ceux de *Samson*. mais ausi ceux d'*Henri VIII,* ou de *la Terre promise* —, chaque pupitre évoluant dans la tessiture la plus favorable, la plus brillante ou la plus émouvante ! Le tout soutenu par un orchestre qui, loin de s'imposer comme chez Wagner, laisse toujours les voix à découvert pour donner à l'œuvre son lyrisme, sa musicalité, et en fin de compte ses résonances humaines. « Pour moi, écrivait Saint-Saëns, le drame doit rester sur la scène, et l'orchestre ne peut prétendre à un plus beau rôle que d'exprimer les sous-entendus, les dessous innombrables de l'action. C'est un accompagnement d'abord, c'est ensuite un commentateur. La voix, l'instrument divin, doit toujours garder la première place... »

NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

J'ai fourni, il y a quelque temps, à un lecteur qui me l'avait demandé, une liste, brève, hélas ! d'enregistrements consacrés à des œuvres de l'*Ecole de Notre-Dame de Paris,* de *Pérotin* en particulier; je suis heureux, aujourd'hui, de pouvoir compléter cette liste avec des pièces significatives quant à ces premiers balbutiements de la polyphonie. On en doit la gravure à LUMEN qui les inscrit dans sa précieuse collection des « *Archives Sonores de la Musique Sacrée* » : le *Graduel* pour la fête de Saint-Etienne « *Sederunt principes* » à 4 voix de PEROTIN, deux *Conduits* d'un auteur anonyme (AMS 5009), le *Graduel* « *Viderunt omnes* », un *Alleluia* de PEROTIN, un autre *Alleluia,* anonyme (AMS 5010).

Vers la fin du XVIIe siècle, on voit se camper, dans le domaine religieux, tout au moins, des tendances diverses avec les écoles allemande et française, en voici quelques beaux exemples : — de J.-S. BACH, le *Magnificat* figure chez ARCHIV PRODUKTION (13078 APM) avec une interprétation honorable dans l'ensemble et excellente dans les soli. Chez la même firme, un très beau disque donne du même auteur des pièces essentiellement chorales quoi que leur écriture demande un soutien instrumental; je veux parler de ces célèbres *Motets* que le Cantor composa pour les besoins de sa charge, soit que l'ordonnance des offices exigeât une pièce chantée au début de la messe ou au début des vêpres, soit encore qu'une circonstance particulière comme les funérailles du recteur Ernesti imposât un semblable hommage. Bach écrivit ainsi de nombreux motets, six seulement restent et de ces six, le disque 14133 APM en retient trois : les motets pour double chœur à 4 voix « *Singet dem Herrn ein neues Lied* », « *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf* » et le motet-choral pour chœur à 5 voix « *Jesu meine Freude* ». Chez ERATO, le disque LDE 3043 groupe trois Cantates pour solistes : la *Cantate* 189 pour ténor « *Meine Seele ruhmt und preist* », alternance d'arias et de récitatifs, admirablement servie par H. Krebs et l'orchestre de chambre Pro Arte de Munich, la Cantate 89 « *Was soll ich aus dir machen, Ephraïm* » éloquente illustration de la richesse des cantates de cette époque, soit 1730-1735; on ne manquera pas d'admirer dans cette page la science et l'aisance avec lesquelles Bach organise et superpose trois motifs illustrant le texte du prophète Osée; enfin, la Cantate 174 « *Ich liebe den Höchstein von ganzem Gemüte* » pour le lundi de Pentecôte dont la Sinfonia initiale n'est autre que le premier Allegro du 3e Concerto brandebourgeois.

Deux autres grandes œuvres chorales inspirées par le même texte, complètent ce tour d'horizon sur le XVIIIe siècle. Le *Te Deum* de HÆNDEL, œuvre grandiose, d'une carrure sans faille et d'une solidité d'airain, d'une progression sonore intense et impressionnante, jouit, grâce au chœur et à l'orchestre de la Société Bach des Pays-Bas dirigés par A. van der Horst, d'une prestigieuse interprétation. L'enregistrement d'une fidélité parfaite, a été réalisé en public lors du festival de Hollande en 1958. Le disque se complète par l'*Harmonieux Forgeron* joué sur le carillon de l'église Janskerk, à Gouda, lieu du festival (FONTANA, 698012 FL). Le second *Te Deum,* celui de M. R. DELALANDE, plus aimable et plus expressif, appartient au genre bien français du Grand Motet; il exprime au mieux la musique spirituelle du temps. Dans l'alternance d'ensembles, soli, récits, duos, trios, Delalande suit avec un rare bonheur les divers sens du texte, tour à tour joyeux, majestueux et pieux. Avec enthousiasme et sensibilité, la chorale des J.M.F. et l'orchestre J. F. Paillard dirigés par L. Martini interprètent l'œuvre chez ERATO (LDE 3190).

En musique vocale profane, un disque précieux et fort utile aux candidats au Baccalauréat rassemble chez PHILIPS, 14 *Lieder* de SCHUBERT, chantés par G. Souzay. Le choix, varié, couvre la production du musicien. Vous disposerez, entre autres, de : *Le Roi des Aulnes, la Rose des Bruyères, le Voyageur, la Truite, Le Nain,* etc.

Les enregistrements d'œuvres pour instruments seuls s'ils sont peu nombreux ont, du moins, le grand intérêt de mettre la littérature d'orgue en évidence avec un musicien allemand du XVIIe siècle encore trop peu connu. Avec les coffrets Vox VBX 28 et VBX 29, vous pourrez compléter une collection dont j'ai signalé le début dans ma chronique d'avril 1961 (E.M., n° 77). Ainsi se constitue l'intégrale de l'œuvre d'orgue de BUXTEHUDE. Qui ne serait tenté par cette belle occasion de mieux connaître l'œuvre du musicien et de mieux saisir l'évolution de ces formes que sont Prélude, Fugue, Toccata, Choral chez les Allemands du Nord, puis leur point d'aboutissement avec Bach. Les Préludes et Fugues offrent fréquemment la succession prélude-fugue-fantaisie-fugue-fantaisie. Tels se présentent les *Prélude et Fugue en 1er mode* (VBX 28, 1er disque) dont les deux fugues se développent sur le même sujet, *Prélude et Fugue* en fa dièse mineur (VBX 28, 1er disque), chef-d'œuvre d'inspiration et de fantaisie, pièce brillante par le rythme qui l'anime, la rapidité des traits et les modulations. Retenez cette collection, elle en vaut la peine, d'autant que l'orgue enregistré est précisément celui de la Marienkirche dont Buxtehude fut titulaire. Une étude sérieuse et approfondie, signée Ch. de Lisle, accompagne la livraison.

A ce monument, vous ajouterez, jouées par M. Cl. Alain sur l'orgue de Saint-Merri et analysées par Norbert Dufourcq, quatre des pièces les plus extraordinaires de J.-S. BACH : *Toccata, Adagio et Fugue en Ut Majeur, Toccata et Fugue dorienne, Toccata et Fugue en ré mineur, Toccata et Fugue en Fa Majeur* (DISCOPHILES, DF 730015). Pour le piano, il y a chez la VOIX DE SON MAITRE (FALP 481) une remarquable interprétation par G. Cziffra de deux pages célèbres de SCHUMANN et bien différentes l'une de l'autre : *Carnaval,* op. 9, œuvre fort colorée et le puissant et profond *Carnaval de Vienne.*

Pour formation de chambre, votre choix sera difficile du fait de la valeur des productions. Un disque ERATO (LDE 3126) présente 4 *Sonates* de HÆNDEL, sur les « Quinze Sonates pour solo et basse continue » écrites par le musicien. Confiées à la flûte à bec, ces pages se constituent par 4 ou 5 morceaux opposant des mouvements lents, très courts, et des mouvements vifs; le clavecin réalise simplement la basse chiffrée. Sur la seconde face figurent deux *Sonates* pour deux flûtes traversières seules, sans basse, une de TELEMANN, la 4e de l'opus 5, écrite en canon et l'autre de LOCATELLI. De VIVALDI, AMADEO donne quatre Concertos : le *Concerto ripieno* sans solistes « Alla Rustica »; les trois autres, deux pour hautbois et un pour basson, marquent l'évolution du grosso vers le concerto pour soliste; à ces œuvres, éminemment musicales, s'ajoutent les *Sinfonies* 1 et 2, en Ut Majeur et Sol Majeur; l'enregistrement, parfait de pureté, restitue toutes les qualités techniques et hautement artistiques des Solistes de Zagreb. S'il était besoin de faire aimer Vivaldi, il faudrait, à coup sûr, répandre ce disque (AVRS 6051). Un autre disque, aussi précieux, contient, de BACH, deux Concertos joués par le même ensemble, ces compositions furent écrites, ou remaniées, pour les auditions de la Société Telemann à Leipzig que Bach dirigea à partir de 1729 : le double *Concerto en ré mineur* pour violon, hautbois et cordes, puis le triple *Concerto en la mineur* pour flûte, violon, clavecin et cordes (AMADEO, AVRS 6052). L'Ecole française du XVIIIe siècle et la Suite dans la période où la forme Sonate ne l'avait pas

encore supplantée tout à fait donnent l'occasion d'un très intéressant enregistrement à la Boite a Musique (LD 068): de MOURET, le *Concert de chambre en Mi Majeur* dont les huit morceaux portent des titres significatifs; de DAUVERGNE, le *Concert de Simphonies*, formé de 4 mouvements dont deux abandonnent les titres de danses, mais en conservent le caractère; de BODIN DE BOISMORTIER, la *Sonate pour les violons* marque une nette libération. Les deux chefs-d'œuvre que sont les *Quintettes* K 452 de MOZART et op. 16 de BEETHOVEN pour instruments à vent et piano jouissent d'une excellente interprétation et d'un enregistrement parfait chez Fontana (699060 CL); l'intérêt de ce disque n'échappera pas, les formations de chambre pour instruments à vent étant assez exceptionnelles. Du même BEETHOVEN, retenez aux Discophiles, le disque DF 730035 qui donne, joué par le Quatuor Hongrois, les *Trios* 1 et 2 de l'opus 70; si vous joignez ce disque à ceux déjà signalés de la même firme pour les Sonates pour piano, vous aurez une bien belle collection. Chez Erato, le Quatuor Barchet joue une œuvre charmante et toute de sensibilité, d'une haute tenue artistique et débordante de musique : le 3e et dernier des *Quatuors* pour cordes seules que SCHUMANN écrivit en un peu plus d'un mois en 1842. Sur le même disque figure la *Sérénade italienne* de H. WOLF (LDE 3153).

Comme toujours, le concerto pour soliste a la faveur du catalogue; en voici un bon nombre couvrant une large période de l'histoire de la musique et illustrant diverses écoles. D'abord chez Supraphon, dans la belle collection « Musica Antiqua Bohemica », deux belles pages : de F. K. KRAMAR (1759-1831) le *Concerto en Mi bémol Majeur* pour clarinette et de J. BENDA (1722-1795), le *Concerto en sol mineur* pour clavecin. L'enregistrement s'accompagne d'une substantielle plaquette s'attachant à situer chaque musicien et donnant, ô bonheur ! avec l'analyse détaillée des œuvres, des exemples musicaux. Le Concerto de Kramar appartient à une série de trois que le musicien. tenté par les « vents », consacra à la clarinette; l'orchestre compte 1 flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 2 clarines, timbales et cordes (A 19039). — Un *Concerto en Ré*, pour *piano* de HAYDN, s'inscrit au catalogue Fontana (698059 CL). Dans cette page, datée de 1780, dernière composition du genre signée du musicien, soliste et orchestre se trouvent si intimement mêlés, que le caractère « concerto » s'affaiblit quelque peu et ne prend sa véritable signification qu'à l'occasion des cadences; le même disque (698059 CL) contient le *Concerto en La Majeur*, K 414 de MOZART. Il appartient à une série de trois écrits entre juillet et décembre 1782; ils « tiennent précisément, dit Mozart lui-même, le milieu entre le trop difficile et le trop facile; ils sont très brillants, agréables à l'oreille, naturels, sans tomber dans la pauvreté. Il y a, çà et là, des passages dont les connaisseurs, seuls, auront de la satisfaction, mais ils sont cependant faits pour que les non-connaisseurs en doivent nécessairement être contents, sans savoir pourquoi ». Le fait est que dans l'œuvre qui nous occupe tout brille d'élégance, de pureté et d'équilibre, aussi bien dans les thèmes que dans l'orchestration; le second mouvement est emprunté a une œuvre de J. Ch. Bach. Le *Rondo pour piano et orchestre* en La Majeur K 386 complète le disque. Toujours du même, un de ses plus brillants concertos, celui en Si bémol Majeur, K 450, œuvre tout à fait dans le style du temps et spécifiquement mozartien, se trouve chez Lumen (LD 2351 S). De BEETHOVEN, Blackhaus, accompagné par l'Orchestre philharmonique de Vienne, joue les deux premiers Concertos, en *Ut Majeur*, op. 15 et en *Si bémol Majeur*, op. 19, tous deux construits dans la bonne tradition; le disque, merveilleux de pureté et de fidélité, se trouve chez Decca (LXT 5552). De l'époque contemporaine, voilà une production russe, d'un compositeur qui, s'il a de la sensibilité, semble vouloir la cacher sous des outrances et une brutalité savamment organisée : le 2e Concerto de CHOSTAKOVITCH, op. 102, séduisant toutefois, populaire, d'une grande richesse rythmique et orchestrale, figure au Chant du Monde (LDX S 8267); l'auteur lui-même tient la partie de piano, voilà qui accuse l'intérêt du

disque sur lequel, du même auteur, la 6e *Symphonie* écrite en 1939. Enfin, pour terminer ce cycle, retenez, chez Vega, le caractéristique *Concerto* pour la main gauche et la *Suite Scythe* de PROKOFIEV.

Pour l'orchestre, 7 Symphonies illustrent les époques classique et romantique : — de MOZART, voilà sur un seul disque (Heliodor, 478055) 4 Symphonies : la K 201 en *La Majeur,* datant des premiers mois de 1774, construite sur des idées mélodiques expressives, marquée d'un travail orchestral achevé et d'une nouvelle orientation du style du compositeur vers le style galant que l'on peut constater avec le nombre des thèmes, trois dans le premier mouvement, la fréquence de soli à divers instruments et une écriture harmonique; la *Symphonie* K 202 en *Ré Majeur,* plus jeune de deux mois, accuse plus nettement l'évolution du style; la *Symphonie* K 297 en *Ré Majeur,* appelée « Parisienne » parce qu'elle « devait ouvrir le Concert Spirituel de la Fête Dieu »; la *Symphonie-Ouverture* K 318 en *Sol,* de 1779. — Les *Symphonies* 4 en *La Majeur* « Italienne » et 5 en *ré mineur* « Réformation », construite sur des chorals de Luther, se trouvent chez RCA dans une éblouissante interprétation de Ch. Münch au pupitre de l'orchestre de Boston (640526). — de BERLIOZ, la *Symphonie fantastique,* toujours utile et précieuse, existe, dirigée par Cluytens chez Columbia (FCX 858). — Enfin, pour achever ce tour d'horizon orchestral, je signale quelques pages symphoniques de WAGNER chez Deutsche : la *Chevauchée des Walkyries* et le *Prelude du 3e Acte de Lohengrin,* puis les *Tableaux d'une Exposition* de MOUSSORGSKY-RAVEL et le poème symphonique *Les Huns* de LISZT (Decca LXT 5565), toutes compositions fort bien venues pour situer à la fois la musique à programme et l'orchestre romantique et moderne.

Dans le domaine dramatique, une superbe intégrale est à retenir en priorité, celle de *Lohengrin* (Deutsche, LPM 18084 à 88 AK); je ne crois pas que l'on puisse trouver la moindre réserve à faire ni sur l'interprétation ni sur l'enregistrement. Haute fidélité instrumentale, sonorité de l'orchestre, intensité expressive des chœurs, beauté de leurs timbres et de leurs nuances, solistes scrupuleusement choisis dont les voix s'accordent à la perfection aux caractères des personnages qu'ils incarnent, tout cela vit intensément et envoûte l'auditeur par une puissance émotive que vous sentirez dès le Prélude et qui ne fait que croître tout au long de l'audition, singulièrement dans certains passages comme le début de la scène 3 du 1er acte, le prélude du 2e acte, toute la scène qui, à la suite, met en présence Ortrude et Frédéric, puis l'immense crescendo traduisant l'éveil du château (acte 2, scène 3, le chœur final de l'acte, etc.) La présentation est des plus soignées comme toujours dans cette firme. Un coffret contient les 5 disques et une très riche plaquette donne tout le texte en allemand ainsi que diverses reproductions.

De SCHŒNBERG, le monodrame pour mezzo-soprano et orchestre op. 17 *Erwartung* constitue aussi un excellent disque chez Vega (C 35 A 175) dans l'intéressante collection « Présence de la Musique contemporaine ».

Enfin, pour clore cette substantielle chronique, je signale qu'au Studio SM : 1° le disque SM 33-86 groupe des Chansons de mariage originaires de diverses provinces de France, interprétées par l'ensemble vocal et instrumental Roger Blanchard; 2° le disque SM 33-91 présente un ensemble de Chansons polyphoniques allant du XVIe siècle jusqu'à nos jours; 3° le disque AMS 12014 permet, avec les diverses pièces qu'il contient, de prendre contact avec le répertoire du chœur monastique russe à l'Athos; ce disque appartient à la collection des « Archives Sonores de la Musique Sacrée », section des rites orientaux.

ATHOS - Montagne de la Transfiguration — 17/33 - STUDIO SM - AMS 12014

J.-S. BACH - Magnificat — 25/33 - ARCHIV - 13078 APM
Trois Motets — 30/33 - ARCHIV - 14133 APM
Cantates 89, 174 et 189 — 30/33 - ERATO - LDE 3043
Toccatas et Fugues — 30/33 - DISCOPHILES - DF 730015
Double Concerto en ré mineur; Triple Concerto en la mineur — 30/33 - AMADEO - AVRS 6052

BEETHOVEN - Concertos piano 1 et 2 — 30/33 - DECCA - LXT 5552
Quintette op. 16 — 30/33 - FONTANA - 699060 CL
Trios op. 70 — 30/33 - DISCOPHILES - DF 730035

BENDA - Concerto en sol m. clavecin — 30/33 - SUPRAPHON - A 19039

BERLIOZ - Symphonie fantastique — 30/33 - COLUMBIA - FCX 858

BODIN DE BOISMORTIER - Sonate pour les violons — 30/33 - B.A.M. - LD 068

BUXTEHUDE - Œuvre d'orgue — 30/33 - VOX - VBX 28 et 29

Chansons d'hier et d'aujourd'hui — 25/33 - STUDIO SM - SM 33-86

CHOSTAKOVITCH - Concerto piano op. 102, 6e Symphonie — 30/33 - C.D.M. - LDX S 8267

DAUVERGNE - Concert de Simphonies — 30/33 - B.A.M. - LD 068

DELALANDE - Te Deum — 30/33 - ERATO - LDE 3190

Gai, gai, marions-nous — 25/33 - STUDIO SM - SM 33-91

HÆNDEL - Te Deum — 30/33 - FONTANA - 698012 FL
4 Sonates pour flûte à bec — 30/33 - ERATO - LDE 3126

HAYDN - Concerto piano en Ré — 30/33 - FONTANA - 698059 CL

KRAMAR - Concerto en mi bémol clarinette — 30/33 - SUPRAPHON - A 19039

LISZT - Les Huns — 30/33 - DECCA - LXT 5565

LOCATELLI - Sonate en mi mineur pour 2 flûtes — 30/33 - ERATO - LDE 3126

MENDELSSOHN - Symphonies 4 et 5 — 30/33 - RCA - 640526

MOURET - Concert de chambre — 30/33 - BAM - LD 068

MOUSSORGSKY - Tableaux d'une Exposition — 30/33 - DECCA - LXT 5565

MOZART - Quintette K 452 — 30/33 - FONTANA - 699060 CL
Symphonies 29, 30, 31 et 32 — 30/33 - HELIODOR - 478055
Concerto piano, K 414; Rondo K 386 — 30/33 - FONTANA - 698059 CL
Concerto piano, K. 450 — 30/33 - LUMEN - LD 2351 S

Musique à Notre-Dame de Paris en 1200 — 25/33 - LUMEN - AMS 5009/10

PROKOFIEV - Concerto pour la main gauche; Suite Ccythe — 30/33 - VEGA - C 30 A 299

SCHUBERT - Lieder — 30/33 - PHILIPS - L 00461 L

SCHUMANN - Carnaval; Carnaval de Vienne — 30/33 - V.S.M. - FALP 481
Quatuor à cordes op. 41, n° 3 — 30/33 - ERATO - LDE 3154

SCHŒNBERG - Erwartung — 25/33 - VEGA - C 35 A 175

TELEMANN - Sonate en canon en ré mineur, op. 5 n° 4 pour 2 flûtes — 30/33 - ERATO - LDE 3126

VIVALDI - Concerto en Sol M. « Alla rustica »; Concertos pour hautbois, cordes et clav. en ré m. et Fa M.; Concerto pour basson, cordes et clav. en mi m.; Sinfonias en Ut et Sol M. — 30/33 - AMADEO - AVRS 6051

WAGNER - Lohengrin — 30/33 - DEUTSCHE - LPM 18084 à 18088 AK
Chevauchée des Walkyries; Incantation du feu; Prélude du 3e acet de Lohengrin — 17/33 - DEUTSCHE - 30468

WOLF - Sérénade italienne — 30/33 - ERATO - LDE 3154

REVUE « DISQUES »

Tout en tenant au courant de la production phonographique, cette revue donne, pour chaque œuvre enregistrée, une précieuse documentation.

A condition de passer par nos services, nos lecteurs peuvent bénéficier d'une remise de 15 %, que la Direction de cette revue nous consent très aimablement, sur le tarif de son abonnement fixé à fr. 3.500 (35 N.F.).

AVIS ADMINISTRATIFS

Aménagement du décret n° 61-1101 du 5-10-61 portant remise en ordre des rémunérations des personnels civils et militaires de l'Etat (1)

Le premier alinéa de l'article du décret du 5-10-61 susvisé est modifié ainsi qu'il suit :

« Le traitement annuel soumis à retenue pour pensions afférent à l'indice 100 est fixé à 3.629 NF à compter du 1er décembre 1962. »

Pour le calcul des rémunérations effectué sur la base du traitement modifié, les indices réels résultant du tableau de correspondance prévu au décret du 5-10-61 sont remplacée par les indices réels fixés dans le tableau de correspondance « A » ci-après.

Le barème prévu par le décret du 5-10-61 pour la fixation des émoluments soumis à retenue pour pensions applicables, à titre transitoire du 1-11-61 au 30-11-62, est remplacé, à compter du 1-1-62, par le barème « B » ci-après.

A titre transitoire, à compter du 1-1-62, le supplément familial de traitement, alloué par application du décret n° 51-619 du 21 mai 1951 modifié est, nonobstant les dispositions du 3e alinéa de l'article 1er modifié dudit décret, attribué suivant les indices du décret du 30-6-55 sur la base des émoluments atteints au 31-10-61 majorés de 3,25 p. 100.

BAREME A

Barème de correspondance applicable au 1-12-62 entre indices anciens (nets et bruts) et indices réels

Professeurs certifiés :
(Echelle 2)

	Indices actuels Nets	Bruts	Indices réels au 1-12-62
5e échelon	550	785	589
4e échelon	535	755	566
3e échelon	510	705	529
2e échelon	480	645	484
1er échelon		590	443
(Echelle 1)			
11e échelon	535	755	566
10e échelon	510	705	529
9e échelon	480	645	484
8e échelon		590	443
7e échelon	425	550	412
6e échelon	398	510	383
5e échelon	374	475	356
4e échelon		440	330
3e échelon	320	400	300
2e échelon	294	360	270
1er échelon	250	300	225
Chargés d'enseignement :			
11e échelon	460	605	454
10e échelon	440	570	428
9e échelon	415	535	401
8e échelon	390	500	375
7e échelon	365	465	349
6e échelon	345	435	326
5e échelon	325	405	304
4e échelon	304	375	282
3e échelon		345	259
2e échelon	260	315	237
1er échelon	225	265	201
Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques pourvus du C.A. degré supérieur (catégorie B) :			
7e échelon	450	585	439
6e échelon	420	545	409
5e échelon	385	495	371
4e échelon	350	445	334
3e échelon	315	390	293
2e échelon	280	340	255
1er échelon	250	300	225
Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques pourvus du C.A., 1er degré (catégorie C) :			
7e échelon	410	530	398
6e échelon	380	485	364
5e échelon	350	445	334
4e échelon	320	400	300
3e échelon	290	355	266
2e échelon	260	315	237
1er échelon	225	265	201
Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques non certifiés (catégorie D) :			
6e échelon	306	382	286
5e échelon	284	346	259
4e échelon	262	317	238
3e échelon	240	285	214
2e échelon	218	253	193
1er échelon	185	210	163

BAREME B

Barème de correspondance applicable à partir du 1-1-62 entre les indices anciens (nets et bruts) et les émoluments assujettis aux retenues pour pensions

Professeurs certifiés :
(Echelle 2)

	Indices Nets anciens	Bruts nouveaux	Traitements correspondants
5e échelon	550	785	21.167
4e échelon	535	755	20.355
3e échelon	510	705	19.013
2e échelon	480	645	17.390
1er échelon		590	15.922
(Echelle 1)			
11e échelon	535	755	20.355
10e échelon	510	705	19.013
9e échelon	480	645	17.390
8e échelon		590	15.922
7e échelon	425	550	14.830
6e échelon	398	510	13.768
5e échelon	374	475	12.800
4e échelon		440	11.864
3e échelon	320	400	10.802
2e échelon	294	360	9.709
1er échelon	250	300	8.086
Chargés d'enseignement :			
11e échelon	460	605	16.328
10e échelon	440	570	15.391
9e échelon	415	535	14.424
8e échelon	390	500	13.487
7e échelon	365	465	12.550
6e échelon	345	435	11.739
5e échelon	325	405	10.927
4e échelon	304	375	10.115
3e échelon		345	9.304
2e échelon	260	315	8.492
1er échelon	225	265	7.181
Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques pourvus du C.A. degré supérieur (catégorie B) :			
7e échelon	450	585	15.766
6e échelon	420	545	14.705
5e échelon	385	495	13.362
4e échelon	350	445	11.988
3e échelon	315	390	10.521
2e échelon	280	340	9.179
1er échelon	250	300	8.086

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques pourvus du C.A., 1er degré (catégorie C) :

7e échelon	410	530	14.299
6e échelon	380	485	13.081
5e échelon	350	445	11.988
4e échelon	320.	400	10.802
3e échelon	290	355	9.585
2e échelon	260	315	8.492
1er échelon	225	265	7.181

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques non certifiés (catégorie D) :

6e échelon	306	381	10.271
5e échelon	284	346	9.335
4e échelon	262	317	8.554
3e échelon	240	285	7.711
2e échelon	218	253	6.868
1er échelon	185	210	5.744

(Décret n° 61-1504 du 30-12-61 ; R.M./F. n° 2 du 8-1-62, pages 133 et suiv.).

---

(1) Voir « Educ. Music. » n° 83 de décembre 1961, p. 22/82.



Taux des heures supplémentaires applicables au 1-1-62

	Taux de l'heure année	Heure de suppléance éventuelle
Professeurs certifiés :		
Echelle 2	586,52	14,07
Echelle 1	533,25	13,33
Chargés d'enseignement	440.82	11,02
Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques :		
pourvus du C.A. degré supérieur	427,41	10,68
pourvus du C.A. 1er degré	379,98	9,49
non certifiés	300,33	7,50

(Circulaire du 23-1-62) (R.M./F. n° 5 du 29-1-62 p. 389 et s.).



Création d'Académies

Il est créé à compter du 1-1-62 trois académies à Nantes, Orléans et Reims.

(Décret 61-1354 du 12-12-61. R.M./F. n° 44 du 18-12-61, p. 4191).



Modification des épreuves du concours de recrutement des élèves-maîtres (entrée en première Ecole normale)

L'épreuve d'Education musicale appartient aux épreuves de la deuxième série et comporte un exercice simple de solfège et l'exécution d'un chant choisi sur une liste établie (1).

(Arrêté du 8-1-62 ; R.M./F. n° 3 du 15-1-62, page 318.)

---

(1) Cette liste figure dans « L'Educ. Music. » n° 82 de nov. 61, page 17/45.

⁂

Licence ès Lettres

Est désormais admis en dispense du certificat d'études littéraires générales en vue de la licence ès lettres le :

Professorat d'Education musicale de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

(Arrêté du 11-1-62 ; J.O. du 25-1-62.)

A l'Université de Poitiers

La Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Poitiers est autorisée à délivrer un Certificat d'Etudes supérieures d'Histoire de la Musique et de Musicologie.

(Arrêté du 6-1-62.)

EXAMENS ET CONCOURS 1962

Concours de Recrutement 1962 - Ville de Paris

Les épreuves commenceront :
Ville de Paris 1er Degré : le 2 mai 1962.
Ville de Paris 2e Degré : le 18 mai 1962.
Entrée au Cours Normal : le 5 juin 1962.



Concours d'entrée dans les Classes Préparatoires au C.A.E.M., Lycée La Fontaine

Début des épreuves : Lundi 25 juin 1962.

Appel des candidats à 7 h. 30.

Les inscriptions sont admises jusqu'au 1er mai, délai de rigueur, au Lycée La Fontaine, 1, place de la Porte-Molitor, Paris-16e.

MUSIQUE & CULTURE POUR LES JEUNES... MUSIQUE DU MONDE !

Emissions bi-mensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg, sur la Chaîne France III.

Lundi 12 mars (de 15 h. 30 à 16 h.) :

— Menuet de la Symphonie n° 39 de Mozart.

— Menuet et Finale de la 1re Symphonie de Beethoven.

Lundi 26 mars (de 15 h. 30 à 16 h.) :

— Tableaux d'une Exposition de Moussorgsky.

« Musique et Culture » publie des fiches d'Education musicale, destinées les unes aux élèves, les autres aux éducateurs, qui complètent les émissions. (Abonnement annuel aux deux séries de fiches : 7 NF. Musique et Culture, 24, avenue des Vosges, Strasbourg, C.C.P. 484-48).

MERCREDI 28 MARS 1962 à 21 H.

SALLE CHOPIN-PLEYEL

Mme MADELEINE GAGNARD-KREDER

Professeur d'Education musicale au Lycée Honoré de Balzac

PURCELL - WOLF - DUPARC - DEBUSSY STRAWINSKY

(Au piano *Carlos Tuxen-Bang*)



NOUVELLES DE LA "SCHOLA CANTORUM"

Fondée en 1896 par Charles BORDES,
Alexandre GUILMANT et Vincent d'INDY

269, rue Saint-Jacques - Paris-5e — ODE. 56-74

Le 21 janvier, M. PIERRE WISSMER, Directeur de la SCHOLA CANTORUM, a inauguré l'annexe de l'Ecole fondée à SAINTES (Charente-Maritime) et dont la direction a été confiée à M. Emile GASCARD. Parmi les professeurs, citons Mme de SAVIGNIES, Mme TONRONDE, Mme Mireille CONSTANTIN, M. Marcel CLAVIER, Mme Emile GASCARD, M. Claude PREVOST, etc.

La SCHOLA CANTORUM, qui compte en outre des annexes à BESANÇON et FONTAINEBLEAU, a l'intention d'intensifier son effort de décentralisation. De nouvelles annexes seront ouvertes en province dont les élèves suivront les mêmes programmes qu'à PARIS.

***

Poursuivant la série de ses concerts privés, l'Association des Amis de la SCHOLA CANTORUM a ouvert la saison 1962 le 29 janvier en l'hôtel de la Baronne BRINCART par une séance de sonates donnée par la violoncelliste Reine FLACHOT et le pianiste Pierre MAILLARD-VERGER, professeur à la SCHOLA CANTORUM. Ce duo d'une exceptionnelle qualité a remporté un succès éclatant dans des œuvres de BEETHOVEN, DEBUSSY et MARTINU.

Rappelons que la carte de membre de l'Association des Amis de la SCHOLA CANTORUM donne droit à l'ensemble des concerts privés organisés dans des salons parisiens.

Renseignements et inscriptions 269, rue Saint-Jacques, PARIS-5e - Tél. ODE. 56-74.

***

Les cours inaugurés cette saison :

ESTHÉTIQUE MUSICALE (M. ROLAND-MANUEL), **TECHNIQUE DE LA CONFERENCE** (M. Bernard GAVOTY), **MUSIQUE ANCIENNE** (M. GEOFFROY DECHAUME) ont d'emblée remporté le plus vif succès.

Par ailleurs, la session d'examens de janvier a révélé un niveau artistique des plus encourageants.

ETUDE DE CHŒURS

Chorales d'Ecoles Primaires - Petites Chorales de 6e et 5e

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education Musicale
dans les Ecoles de la Ville de Paris
Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A,

Parfois les animateurs se trouvent devant un choix assez restreint de chœurs à voix égales convenant à des garçons de 11 à 13 ans aux voix non muées.

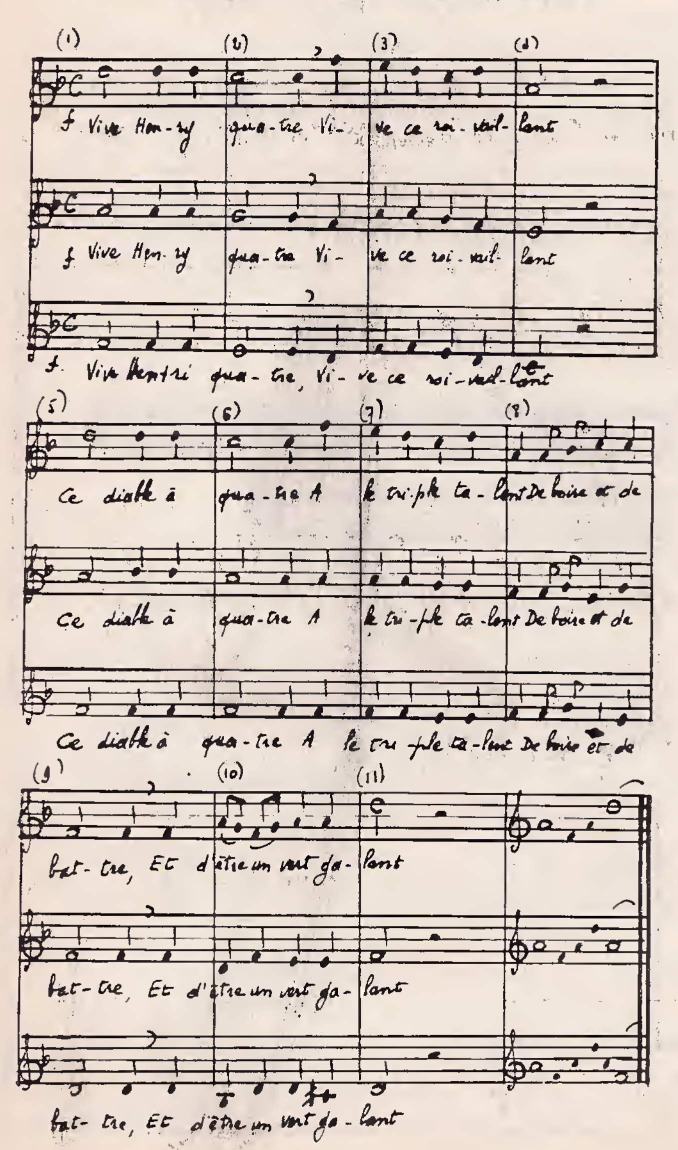
Par son rythme, par son allure quelque peu martiale, par son texte un peu rude, par la franchise de sa ligne mélodique et par la faible étendue de chaque partie, le vieil air français « Vive Henry IV » dans sa version à trois voix égales due à Vincent d'Indy, semble convenir parfaitement à des C.M. et des F.E., à des 6e et 5e de C. Cres, lycées et collèges masculins.

CHŒUR A L'ETUDE

VIVE HENRY QUATRE

Vieil air français harmonisé à troix voix égales par Vincent d'INDY.

Editions Salabert, 22, rue Chauchat, Paris-9e.



2

Au diable guerres
Rancunes et partis !
Comme nos pères
Chantons en vrais amis
Au choc des verres
Les roses et les lys !

3

Chantons l'antienne
Qu'on chant'ra dans mille ans
Que Dieu maintienne
En paix ses descendants
Jusqu'à ce qu'on prenne
La lune avec les dents

4

Vive la France !
Vive le roi Henry !
Qu'à Reims on danse
En disant comm' Paris :
Vive la France !
Vive le roi Henry !

ETUDE

La simplicité de notation de ce chœur permet, en 6e et en 5e, d'en aborder l'étude rationnellement par le solfège; pas un signe, pas une combinaison rythmique n'étant inconnu des jeunes choristes.

Généralités.

Nous nous trouvons en présence d'un chœur essentiellement harmonique sans aucune partie prépondérante ou secondaire. Aucune difficulté ne surgira dans la direction puisque les trois voix emploient le même rythme et la même prosodie. Le mouvement (celui d'une marche modérée ne varie pas au cours des trois couplets). Il est indispensable de respecter l'indication 2/2 et de battre la mesure à 2 temps afin de ne pas alourdir l'exécution.

Présentation.

Le maître chante la première partie et joue (sans trop appuyer, pour ne pas couvrir sa voix) les 2e et 3e parties au guide-chant.

Vive Henry Quatre ! seul le titre indique qu'il s'agit d'une chanson historique mettant en scène « le bon roi Henry », joyeux vivant, vaillant guerrier et... galant gentilhomme. Il suffira au maître de lire les paroles avec esprit et bonne humeur, toute explication (en dehors du mot « antienne ») semblant superflue.

Méthode à adopter dans l'étude des phrases.

Les élèves n'étant pas familiarisés avec la mesure à 2/2,

seul le maître battra la mesure au cours du travail et de l'exécution.

1) parties séparées :

a) les élèves chantent les notes sans mesure.

b) les élèves chantent sous la direction du maître les notes en mesure.

2) deux parties simultanées : en mesure sous la direction du professeur :

1re et 2e parties
1re et 3e parties
2e et 3e parties.

3) mise en place des paroles en mesure et dans le mouvement :

a) parties séparées

b) deux parties ensemble.

4) mise en place des trois voix :

a) révision des paroles, parties séparées

b) les trois voix ensemble (avec les paroles, dans le mouvement).

Division et travail par phrase.

a) *Vive Henry quatre*
Vive ce roi vaillant !

1re voix : veiller à la justesse du « ré » (4e noire mes. 3).

3e voix : rechercher un demi-ton petit entre les « fa » et « mi ».

Obtenir une syllabe muette très adoucie sur « tre » de quatre.

Faire respirer les élèves entre la 3e et la 4e noires (mesure 2).

Aucune sécheresse sur la blanche de la mesure 4.

b) *Ce diable à quatre*
A le triple talent

2e voix : Insister sur le travail par le solfège et faire remarquer avec précision la modification mélodique apparaissant dès le second temps. De même la 4e noire de la mesure 7 sera difficile à obtenir, les élèves ayant dans l'oreille le « fa » de la mesure 3. Avoir recours dans ces cas au procédé habituel : point d'orgue court « pp » sur les sons difficiles.

3e voix : des modifications sensibles intervenant, travailler longuement les intonations par le solfège, puis procédé habituel; le « fa » blanche (mes. 6) et le dernier « mi » (mes. 7) seront les sons les plus malaisés à faire chanter juste.

c) Enchaînement « a » et « b ».

1) révision parties séparées — 2) révision deux parties simultanées — 3) révision les trois parties ensemble.

d) *De boire et de battre*
Et d'être un vert galant

1re voix : faire remarquer les deux « coulés » de la mes. 10.

2e voix : les mots suivants présentent quelque difficulté en raison du contour mélodique indécis : « de boire et de battre »; à la mesure 10, veiller au « mi » sur vert, les enfants risquant de répéter instinctivement un « fa » sur cette 3e noire.

3e voix : même remarque sur « de boire...

mesure 10 veiller à la justesse du si bémol.

Solfège et procédé sus indiqué (point d'orgue).

Lors de l'exécution des 2e et 3e parties simultanées faire observer la différence d'intervalle entre les voix (mes. 8), sol-mi en 2e partie contre sol-do en 3e partie.

e) Enchaînement « b » et « d ». Ne pas allonger la noire du premier temps (mes. 8). Attaquer immédiatement « de boire et de battre » afin de ne pas altérer le rythme. Pour donner l'impulsion aux choristes, le maître peut articuler sans sonorité les paroles.

Voir « c ».

f) Enchaînement du premier couplet entier.

Interprétation.

La précision du rythme, la netteté de la diction, une émission sans sécheresse mais cependant peu liée, la nuance « forte » (sans exagération), un mouvement immuable donneront à ce chœur le caractère requis.

Couplets.

Couplet 2 : très énergique.

Couplet 3 : mezzo-forte un peu plus souple et un peu ironique.

Couplet 4 : Joyeux, avec entrain, sans presser toutefois.

Exécution.

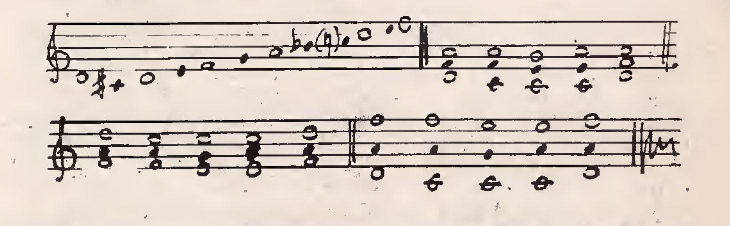
Destiné plus spécialement à des écoles de garçons, ce chœur peut être exécuté par un groupe de jeunes garçons dont les voix n'ont pas encore mué (10 ou 11 ans à 13 ou 14 ans). L'importance de l'effectif importe peu, ce chœur pouvant être confié sans inconvénient à un nombre élevé de choristes (de 40 à 100 selon les établissements). Chaque voix devra comprendre un nombre à peu près égal de participants.

EXERCICES ADAPTES A CE CHŒUR

1) sur la gamme de ré mineur (voir tableau terminal).

Exercices conduits à la baguette au tableau : 1 voix, puis 2 voix.

2) Exercices sur les accords parfaits de ré mineur, la mineur, do majeur, fa majeur (écrits au tableau en 3 couleurs différentes, une couleur par voix).



LIVRES - MUSIQUE

THEME ET VARIATIONS pour piano, par J.M. Damase. Edit. : Lemoine.

Voilà une pièce, longue, difficile et intéressante. Seuls, des élèves ayant une solide pratique du piano, touchant à la virtuosité, et aussi une bone culture musicale, peuvent l'aborder.

⁂

Aux Presses de l'Ile-de-France vient de paraître dans la collection « Aurore » un recueil, SAISONS, contenant des chants des Scouts de France recueillis pas Lucien Jean-Baptiste. Le titre indique une destination et une orientation. La musique, la plupart du temps, appartient au folklore; les paroles, quelquefois seulement.

J. HAYDN : SYMPHONIE en MI BÉMOL, op. 103

par A. GABEAUD

Partition :

Orchestre petit format. Ed. Heugel, Eulenbourg, Philharmonique.

Bibliographie :

Haydn : M. Brenet, Barbaud, Jacob, Tiénot, etc.
La Symphonie : M. Brenet.

Enregistrements :

Ducretet - LTG 8320 - Col. FCX 329.

CONSIDERATIONS GENERALES

La *Symphonie en mi bémol,* op. 103, fait partie des dernières symphonies composées par Haydn, et ceci à Londres, sur commande, pour les concerts organisés par J. P. Salomon. Les trois œuvres : op. 102, 103 et 104 (qui sont en réalité les toutes dernières symphonies écrites par le maître) furent réalisées dans la capitale anglaise, que Haydn s'apprêtait à quitter et où il séjounait pour la deuxième fois; elles furent exécutées ensemble au même concert sous la direction de l'auteur. Les biographes fournissent baucoup de détails sur les deux séjours que Haydn fit en Angleterre, sur l'insistance de ce J. P. Salomon (1745-1815), originaire de Rhénanie, fixé à Londres depuis 1781, personnage actif, créateur de concerts donnés par séries de 12 en abonnement, où il tenait à faire connaître autant que possible, les nouveautés musicales et les auteurs qu'il admirait et auxquels il demandait des œuvres spécialement écrites pour son orchestre. Grand admirateur de Haydn, il accourut à Vienne sitôt qu'il jugea le musicien libéré de toute servitude par la mort d'Esterhazy (1790). Malgré les difficultés d'un voyage en période de révolution et de guerre, Haydn céda aux prières de Salomon et s'embarqua une première fois pour Londres où il resta 18 mois, fêté, comblé d'honneurs et cependant soumis à un travail intense pour satisfaire aux commandes de son impresario. Pendant un deuxième séjour (1794-1795), le compositeur continua ses créations musicales et compléta la série des 12 *Symphonies* dites « anglaises » où il atteint dans ce genre une perfection technique et orchestrale, encouragée par l'orchestre le plus fourni et le meilleur de l'époque. En même temps, il préparait ses derniers *Quatuors* et ses deux grandioses Oratorios (*La Création* et *Les Saisons*) qu'il devait réaliser plus tard. L'orchestre de Londres comprenait 60 exécutants, ce qui offrait un champ magnifique aux expériences de Haydn sur le dialogue instrumental qui était une révélation aux auditeurs d'alors et dont l'établissement fut l'œuvre de Haydn. Dans les dernières Symphonies de Haydn, l'orchestre s'est accru d'instruments nouveaux (clarinettes) et aussi d'une plus grande puissance sonore : cors, trompettes et timbales y tiennent un rôle important.

Ainsi l'orchestre de la *Symphonie op.* 103 (1795), comprend le même nombre d'instruments et le même système de répartition que l'orchestre de Beethoven jusqu'à la « Symphonie Héroïque » (1804). Les bases de l'orchestre classique sont assurées et ne changeront guère, à part l'adjonction ultérieure de quelques instruments à vent ou percussion, jusque vers le milieu du XIXᵉ siècle.

Dans la *Symphonie op.* 103, les bois : flûtes, clarinettes, hautbois, bassons sont groupés par deux, de même les cors et trompettes, ainsi que les timbales; le Quatuor demeure la base de l'orchestration. Tous judicieusement employés et chacun loti de passages difficiles justifiés par la qualité des exécutants.

Le surnom de « Roulement de Timbales » est dû non seulement au rôle important de ces instruments dans le ccurs des morceaux, mais surtout à la *première mesure de son Introduction :* sorte de grondement menaçant suivi d'un motif rampant s'élevant peu à peu dans l'orchestre et qui interviendra au Développement et avant la Coda. La forme de l'œuvre est tout à fait classique : *Introduction - Allegro-sonate - Andante varié - Menuet* et *Finale.*

Dès la première révélation à l'un des derniers concerts londoniens de 1795, la Symphonie « *Roulement de timbales* » fut fort bien accueillie; à Vienne où Haydn était revenu sitôt ce dernier concert, l'atmosphère guerrière intense contribua au succès de cette œuvre qui paraissait tout à fait « héroïque » aux oreilles viennoises : cuivres et timbales qui s'y donnent beaucoup y ont contribué, de même l'allure décidée des thèmes (1ᵉʳ et 4ᵉ mouvements) et aussi le bel Andante d'essence populaire, sorte de marche funèbre avec ses alternances de mineur et de majeur, sa tenue plutôt noble, ses appels de cuivres (2ᵉ variation). On y remarque dans la Coda, une modulation éloignée, petite « surprise » du « papa Haydn » qui n'avait pas renonce à ses plaisanteries coutumières... Le menuet, bien scandé, un Finale brillant se termine en fanfares (timbales et cuivres) élevant le thème léger et dansant jusqu'à l'héroïsme triomphant.

Le manuscrit original fut offert à Cherubini lorsque celui-ci vint à Vienne (1806) rendre visite au maître qu'il admirait beaucoup. Les Symphonies de Haydn furent connues à Paris dès la fin du XVIIIᵉ siècle. Si Haydn ne put passer par Paris lors de ses deux voyages à Londres, ses œuvres y furent toujours appréciées et exercèrent une réelle influence sur les symphonistes français : Méhul, Gossec et Cherubini dont on découvre aujourd'hui les œuvres, hélas ! ensevelies dans les bibliothèques...

ANALYSE

I. Introduction et Allegro

A) INTRODUCTION : *Adagio.* Roulement de timbale en *mi bémol* surmonté d'un cresc. et un dim. avec un point d'orgue. Ensuite, un motif (A) rampant dont les 4 premières notes rappellent le début du « Dies irae » (rencontre voulue ou fortuite ?...) ce motif progresse d'abord aux basses (mes. 2 à 13), puis repris par les violons plus clairs, il module un peu et s'entoure de plus d'orchestre à mesure qu'il monte pour aboutir à un fragment à l'unisson, s'arrêtant sur un *sol*; il semble mener vers *ut mineur* et des pensées graves, mais, surprise ! c'est un thème joyeux qui sort de cette méditation (assez fréquent chez Haydn : v. Sonate en *ré* au finale dansant précédé d'un Adagio méditatif...)

B) ALLEGRO CON SPIRITO: *Forme-sonate* à 2 thèmes.

1° *Exposition* : 1ᵉʳ thème (B), véritable contraste avec celui de l'Introduction qui ne le présageait en rien : c'est un motif joyeux, allègre, exposé d'abord au Quatuor, puis complété par tout l'orchestre, avec naturellement les timbales. — Le *Pont* (ou transition) s'établit (mes. 60) et continue gaîment jusqu'à la Dominante (*si bémol*) qu'il affirme de son mieux. — Le 2ᵉ *thème* (C), mes. 80, hautbois et violons, plutôt court, est ici différent du premier, mais tout aussi gai, bien qu'il semble issu de la 3ᵉ mes. de l'Introduction, il prend l'allure d'une Danse; il conclut en *si bémol* (ici, double barre et reprise).

2° *Développement.* D'abord travail sur le début du premier thème (B), on module et s'arrête sur l'Accord parfait

de *sol* (mes. 112). Une discrète apparition du motif (A) de l'Introduction se glisse sans ralentir le mouvement, se développe pendant que courent au-dessus de petits dessins (mes. 113). Il disparaît pour amener un nouveau travail de thème (B), lequel (mes. 143-144) fait revenir (en *la bémol*) le début du 2e thème (C). Ainsi tous les éléments du morceau ont leur petite part dans le développement; après, retour au ton par la Dominante.

3° *Réexposition* sans l'introduction; tout de suite : 1er thème (B) avec une orchestration plus fournie; le pont est supprime et le 2e thème (mes. 180) en *mi bémol* est raccourci; un ralenti amène une interruption, et c'est le solo *de timbale* suivi de la phrase (A) de l'*Introduction* (adagio) avec son mystère (mes. 202), arrêt sur la Dominante; le mouvement change et (mes. 214) le thème de l'introduction adopte l'allure joyeuse du thème de l'Allegro; il se développe pour ramener le thème (B), mes. 220, qui termine victorieusement sans avoir beaucoup lutté.

II. Andante

THEME VARIE. Exposition de *deux* thèmes, l'un mineur, l'autre majeur, dont les variations alterneront, offrant tour à tour l'ombre et la lumière. 1er *Thème* (D) *ut mineur,* donné uniquement par le Quatuor : thème héroïque (dont quelques romantiques se sont souvenus, notamment Schumann). Sa seconde augmentée en dénonce le caractère populaire croate qui inspira bien des œuvres à Haydn. La phrase se divise en trois (aba') phrase-lied : a) vers le relatif; b) milieu partant de *mi bémol* pour regagner le ton; a') le thème (D) commence aux basses; le rythme militaire traditionnel s'affirme pour arriver à la conclusion.

2e *Thème* (E) en *ut majeur,* plus clair, commence par la même formule que le premier, mais déjà différent d'expression, il continue autrement; c'est aussi une phrase-lied (aba') : a) hautbois, bassons et cors, vers la dominante; b) milieu modulant; a') mes. 43, reprend le début et va vers la tonique.
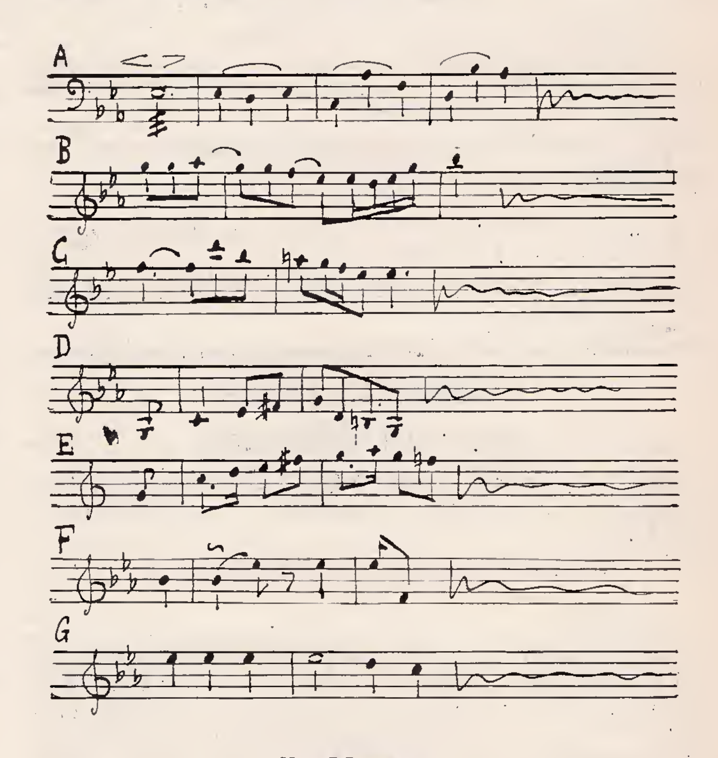
(Les deux thèmes comportent des reprises.)

1re *Variation.* 1er thème (D) mineur au quatuor : a) peu changé malgré quelques contrepoints aux hautbois, flûtes et bassons, repos sur *mi bémol,* comme dans l'exposition; la reprise est écrite en raison de changements dans l'orchestration plus fournie; b) thème aux violons surmontés d'ornements; a') basson et altos prennent le thème (mes. 75), les autres des contrepoints, tout finit pp et ba') ne sont pas repris.

2e *Variation.* 2e thème (E) en majeur : a) avec des ornements très légers en triolets de doubles croches confiés à un *Violon solo,* le quatuor accompagne discrètement (reprise); b) le thème toujours orné est surmonté de tenues cors et bassons; a') sur une double tenue des cors (*ut*), le thème reprend et se trouve suspendu sur un *sol* aigu; point d'arrêt et coda avec des pizz.

3e *Variation.* 1er thème en mineur (D) très peu changé, mais orné en sa 1re phrase (a) de sonneries guerrières (cors, trompettes, timbales); le thème donné par les flûtes, hautbois et violons, entouré de ces fanfares et d'un contrepoint aux basses, s'amenuise et, à 2 parties seulement, aboutit au *mi bémol* (reprise); b) le passage en *mi bémol* se présente très orné (en triples croches), soutenu de batteries; un dessin (mes. 119-120) est exploité, il monte et aboutit au retour (de a') aux basses, avec les sonneries militaires et des ornements rapides aux violons; un peu de calme, puis la conclusion se fait avec le même appareil guerrier (pas de reprise).

4e *Variation : ut majeur :* 2e Thème (E) présenté par 2 hautbois avec des batteries au basson, et des répliques aériennes de la flûte dans l'aigu. b) Dialogue entre le médium et l'aigu des 2 groupes : bois et cordes; les timbales soulignent discrètement le rythme; les cors et trompettes font des tenues; les ornements l'emportent avant le retour de a') très majestueux par tout l'orchestre. Arrêt, puis (mes. 160) allongement de a') en *fa*; quelques hésitations (mes. 169-172) puis : petite surprise (mes. 173) : modulation subite en *mi bémol,* développant la descente d'arpèges : violons, flûtes, hautbois... le ton revient et la *Coda* se fait avec le thème (E); tutti très noble (avec les roulements de timbales (mes. 187-192). Arrêt brusque et affirmation dominante tonique très traditionnelle.



III. Menuetto

Menuet très simple (*F*), un peu lourd ponctué par les timbales, en *mi bémol,* tout l'orchestre, en 3 éléments comme toutes les phrases de menuets : a) vers *si bémol* avec des échos à la cadence; b) passage modulant vers *sol bémol* majeur; retour progressif à la dominante a'); menuet vers la tonique. *Trio* dans le même ton: a) dessin décoratif, contraste avec l'autre, passe des violons aux violoncelles, avec des répliques de basson et cors très doux; petite modulation (*sol bémol*); a') retour au ton. *Menuet Da Capo.*

IV. Rondo - Finale

Allegro con spirito. Forme-rondo. Le 1er thème (G) ou *Refrain* présente 2 éléments : a) fanfare de cors (mes. 1 à 4) qui annonce; b) le vrai thème (G) très alerte, accompagné d'abord par la fanfare, et donné par le 1er violon, tous les violons, puis le quatuor complet; les hautbois y ajoutent une tenue de Dominante aiguë (mes. 8) que reprendra plus loin le basson (mes. 39); le refrain se redit avec sa fanfare (mes. 45) et un petit allongement; il conclut en *mi bémol.*

1er *couplet.* Transition; la fanfare prend plus d'importance aux flûtes, hautbois, trompettes joints aux cors (mes. 73), se développe un peu en s'infléchissant vers la dominante (*si bémol*) pour s'arrêter mes. 90 (remarquer les frottements mes. 84). 2e *thème* avec la fanfare en *si bémol,* commence comme le 1er thème mais continue autrement (cet emploi du même dessin pour les deux thèmes de l'exposition semble un retour en arrière, où le monothématisme était presque de règle dans les premières Symphonies de Haydn). Il insiste sur la cellule initiale des 4 notes

répétées (mes. 107) sur lesquelles se répondent de courts dessins. Dialogue entre les aigus et basses; la conclusion est assez longue pour aboutir sur un arrêt de dominante.

2e *Refrain* (G) en *mi bémol* (mes. 158) avec les 2 éléments superposés, une transition amène le 2e couplet (mes. 217).

2e *couplet* : Développement du rythme des 4 notes initiales, module vers *ré bémol, fa mineur,* semble aller vers *ut mineur* avec la Dominante *sol* qui termine.

3e *Refrain* (mes. 264). Tout l'orchestre.

3e *couplet* (mes. 300). Transition et 2e thème (mes. 320), qui reproduit plus que jamais le premier, se développe en *mi bémol* et conclut brillamment.

A VENDRE :

Harmonium Dewingle très bon état, transpositeur, 2 jeux, 4 octaves. - Prix : NF 300.

Ecrire à : M. Jean Decorsaire, 44, rue Anatole-France, Noisy-le-Sec (Seine).

UNIVERSITE DE PARIS

INSTITUT DE MUSICOLOGIE

Réunion du mardi 13 mars 1962, à 17 h. 30, à la Bibliothèque de l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, 1er étage :

La Méthode Carl Orff, par Léon Ostrach.

⁂

La conférence sur « la méthode audio-visuelle » que M. A. MASSIS, Inspecteur Général de la Musique à la Direction Générale des Arts et des Lettres, devait faire le mardi 13 février, a été reportée, en raison des circonstances, au *Mardi* 10 *Avril* 1962, *à* 17 *h.* 30, et aura lieu à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, Paris-6e, salle de cours du 1er étage.

Nous nous excusons auprès de nos lecteurs de ne plus pouvoir leur fournir de Fascicules d'analyses des œuvres musicales imposées à la 1re Partie du Baccalauréat 1962.

Le stock constitué, pourtant important, est épuisé.

Seuls restent quelques fascicules 2e Partie.

REABONNEMENTS

Si la bande d'envoi de ce numéro est *jaune* et porte l'indication *mars*, votre abonnement est terminé.

Nous n'interromprons pas pour autant nos envois et vous recevrez le numéro suivant l'échéance de votre abonnement.

Pour éviter un surcroît de travail, renouvelez votre abonnement aussitôt que possible par un versement de NF. 15 (NF. 18 pour l'étranger) à notre C.C. Postal 1809-65 Paris.

Une lettre de rappel accompagnera cet envoi à seule fin d'éviter la mise en circulation d'un contre-remboursement toujours onéreux.

Imprimé en France N° de Commission Paritaire : 28.511.

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt Légal 1er trim. 1962 — Directeur-Gérant : A. MUSSON